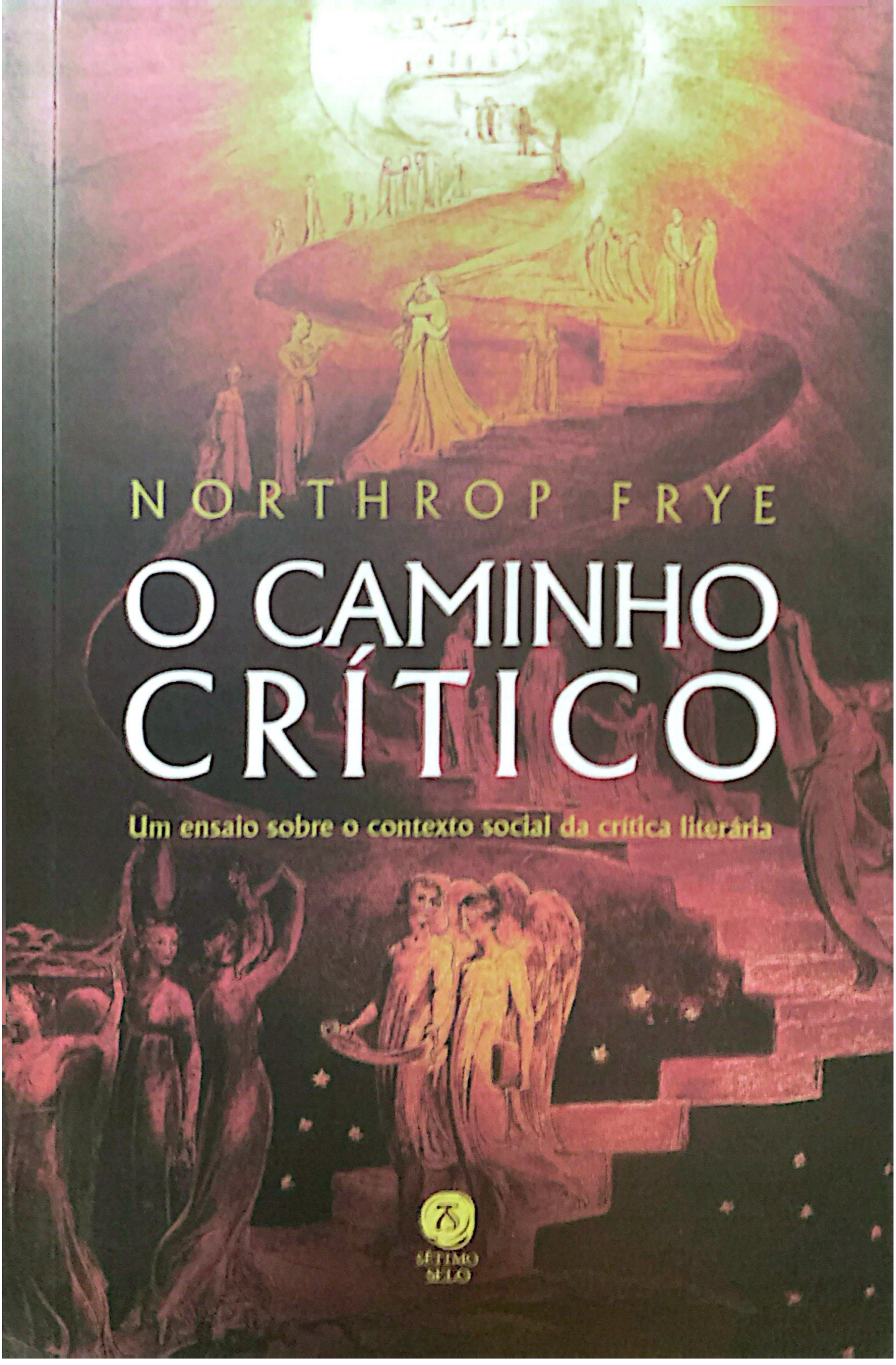
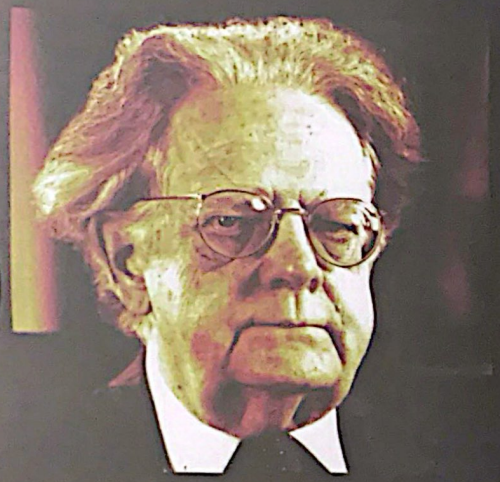


Scanned with CamScanner



NORTHROP FRYE (1912–1991) é considerado um dos mais notáveis, aclamados e influentes teóricos da literatura do século XX, tendo dedicado grande parte da vida não só ao estudo da cultura e literatura ocidentais, com particular atenção aos mitos e estudos bíblicos, mas também à criatividade humana e à crítica literária enquanto ciência. Nascido no Quebec, Canadá, graduou-se em Filosofia e Teologia na Universidade de Toronto e, mais tarde, foi ordenado na Igreja Unida do Canadá, maior denominação protestante do país. Após o mestrado em Oxford, retornou à Universidade de Toronto, onde lecionou pelo resto da vida. Foi professor em Harvard e membro honorário da Academia Britânica, da Academia Americana de Artes e Ciências, e da Sociedade Filosófica Americana. Além de *O caminho crítico*, publicou *O grande código*, *O poder das palavras*, *A imaginação educada*, *A Bíblia e os mitos clássicos* (com Jay Macpherson), *Fearful Symmetry*, *The Double Vision*, *On Shakespeare* e outros ensaios. Recebeu inúmeros prêmios, dentre os quais a Medalha Lorne Pierce da Royal Society of Canada em 1958 e a Comenda da Ordem do Canadá em 1972. Faleceu em 1991, aos 78 anos.

NORTHROP FRYE

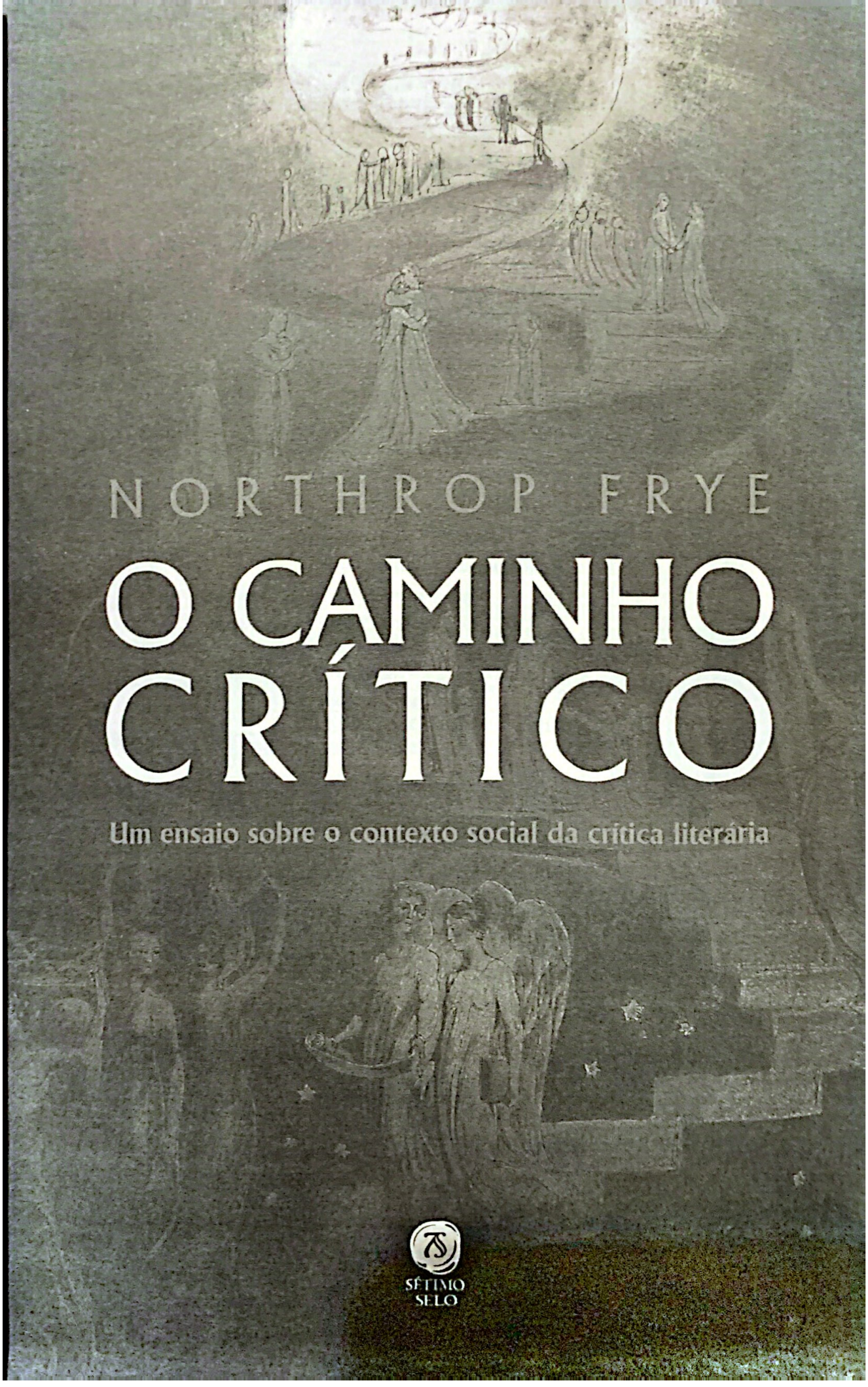
O CAMINHO CRÍTICO

Um ensaio sobre o contexto social da crítica literária

Tradução de
Marcio Stockler

SÉTIMO SELO

Scanned with CamScanner



NORTHROP FRYE

O CAMINHO CRÍTICO

Um ensaio sobre o contexto social da crítica literária

SÉTIMO SELO

Scanned with CamScanner

O caminho crítico: Um ensaio sobre o contexto social da crítica literária.
Northrop Frye
1ª edição — janeiro de 2024 — CEDET
Título original: *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism.*
Copyright © 1971 by Indiana University Press.
Direitos de tradução para o português licenciados pela Indiana University Press.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.

Os direitos desta edição pertencem ao
CEDET — Centro de Desenvolvimento Profissional e Tecnológico
Av. Comendador Aladino Selmi, 4630— Condomínio GR2, galpão 8
CEP: 13069-096 — Vila San Martin, Campinas (SP)
Telefone: (19) 3249-0580
E-mail: livros@cedet.com.br

EDITOR | Ulisses Trevisan Palhavan
TRADUÇÃO | Marcio Stockler
REVISÃO | Paulo B. Velloso
PREPARAÇÃO DE TEXTO | Gabriel Buonpater
DIAGRAMAÇÃO | Maurício Amaral
CAPA | Lucas Gabriel Goes de Macêdo
LEITURA DE PROVA | Marcos Valente Carvalho da Silva; Juliana Tessari Coralli; Telma Regina Matheus
CONSELHO EDITORIAL | Adelice Godoy; César Kyn d'Ávila; Silvio Grimaldo de Camargo

FICHA CATALOGRÁFICA

Frye, Northrop (1912–1991).
O caminho crítico: Um ensaio sobre o contexto social da crítica literária/ Northrop Frye; tradução de Marcio Stockler — 1ª ed. — Campinas, SP: Editora Sétimo Selo, 2024.
Título original: *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism.*
ISBN: 978-65-88732-78-6
1. Literatura: história e crítica
I. Autor II. Título

CDD — 809

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO
1. Literatura: história e crítica — 809

SÉTIMO SELO | www.editorasetimoselo.com.br

Reservados todos os direitos desta obra. Proibida toda e qualquer reprodução desta edição por qualquer meio ou forma, seja ela eletrônica, mecânica, fotocópia, gravação ou qualquer outro meio de reprodução, sem permissão expressa do editor.

Sumário

Prefácio 7
Agradecimentos 11
I 13
II 37
III 63
IV 87
V 115
VI 147
VII 173

Scanned with CamScanner

Prefácio

Este livro é uma farsa, no sentido etimológico do termo: uma palestra de cinquenta minutos recheada com suas próprias implicações, que se intumesceu até formar a atual monografia. Na primavera de 1968, enquanto visitava a Sociedade de Humanidades da Universidade de Cornell, ministrei uma palestra pública, que por sua vez gerou uma outra palestra, "Mythos e Logos", ministrada na Faculdade de Letras da Universidade de Indiana naquele verão. Essas palestras formam a base dos capítulos III e IV deste livro, sobre a defesa da poesia em Sidney e em Shelley. Na primavera de 1969, fui professor visitante em Berkeley, na fundação da Sra. William Beckman, e ministrei ali as duas palestras que serviram de esboço para a tese do interesse e da liberdade. Enquanto isso, diante da crescente "inquietação estudantil", fui obrigado a dar várias declarações a respeito, as mais importantes das quais, para usar *aquela* palavra, proferidas na Queen's University e numa conferência em Quail Roost, na Universidade de Duke, no outono de 1968. Estas foram publicadas, respectivamente,

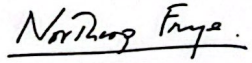
Scanned with CamScanner

pela Canadian Broadcasting Corporation e pela Tavistock Press, em livros intitulados *The Ethics of Change* [A ética da mudança] e *Higher Education: Demand and Response* [Educação superior: exigência e resposta] (ambos em 1969), e parte de seus argumentos reaparecem aqui.

Naquele estágio, um longo ensaio tomou forma, sob o título atual, que serviu como contribuição a uma conferência sobre o papel da teoria nos estudos humanísticos realizada em Bellagio, Itália, em setembro de 1969, e foi publicado na edição de primavera da revista *Daedalus* em 1970. Durante esse período, eu assumira um cargo na comissão de conselheiros da Comissão Canadense de Rádio e Televisão, o que me havia compelido a pensar um pouco mais a fundo sobre a relação entre a crítica literária e a teoria da comunicação — em certa medida contra a minha vontade, já que eu sabia que meu colega Professor Marshall McLuhan estava se encarregando daquele assunto. De forma coerente com o tema principal deste ensaio, as referências que faço a McLuhan são, em si mesmas, dirigidas menos a ele do que aos estereótipos sociais do mcluhanismo. Depois que o ensaio foi publicado na *Daedalus*, e depois que eu dera uma série de palestras em locais tão distantes entre si quanto o Sul da Califórnia e o Paquistão, revisei e expandi o texto até que praticamente dobrasse de tamanho, adotando, após alguma resistência interior, um método histórico de exposição de um tipo que muitas vezes considero superficial, mas que me pareceu correto para esse argumento. Dei então início ao que presumi que seria uma revisão breve e perfunctória, e me flagrei reescrevendo o livro inteiro novamente. Essa última operação aconteceu em Oxford, e sou profundamente grato à Associação das Universidades da Comunidade Britânica e ao Warden and Fellows of Merton College, que colaboraram para me propiciar condições de trabalho tão agradáveis. Durante esse tempo cortei parte do capítulo VI para uma palestra na BBC sobre comunicações, reproduzida em *The Listener*.

Deixo também o meu reconhecimento, muito maior do que possa aqui expressar, a um grande número de outras pessoas. Penso primeiramente nas multidões em minhas diversas palestras, cujo encorajamento e hospitalidade significaram tanto para mim; e depois em uma grande quantidade de membros da conferência FILLM no Paquistão, e em praticamente todos que estavam na conferência de Bellagio; também penso em muitos estudantes e professores que compareceram às minhas palestras e fizeram perguntas e objeções. Eles foram responsáveis por alguns acréscimos, e por muitos cortes e modificações. É apenas por causa de um interesse tão cordial, muitas vezes vindo de pessoas cujos nomes não ouvi, que a lista de "falhas que passaram", se longa, talvez não seja interminável.

Num certo sentido, a maioria dos argumentos neste livro foi explicada em outras partes, dentro de outros contextos. Reflito contudo que um escritor tem cada vez menos a dizer que seja radicalmente novo, a menos que ele anteriormente estivesse errado. Um dos meus críticos menos perceptivos observou recentemente que eu aparentava estar reescrevendo meu mito central em cada livro que publicava. É certamente o que faço, e jamais leria ou confiaria em escritor nenhum que não fizesse o mesmo. Mas há a esperança de algum crescimento da lucidez, ou pelo menos um aumento da presbiopia que normalmente vem mais tarde na vida, na medida em que avançamos.



Massey College
Victoria College
Universidade de Toronto
Julho de 1970

Scanned with CamScanner

Agradecimentos

Deixo meus agradecimentos à revista *Daedalus* pela permissão de reeditar, em forma bastante ampliada, um ensaio que foi originalmente publicado em suas páginas. Agradeço também à Faculdade de Letras da Universidade de Indiana, pela permissão de reeditar uma versão anterior desse mesmo ensaio, que apareceu em seu livreto comemorativo. Algumas frases do capítulo VI, como observado, são reproduzidas em *Higher Education: Demand and Response* (1969), embora a versão aqui seja, no geral, a mais antiga.

Scanned with CamScanner

I

A expressão "o caminho crítico" é, tal como a compreendo, um termo usado na administração de empresas que comecei a ouvir reiteradamente durante as preparações para a Exposição Mundial de 1967, realizada em Montreal. Ficou associada em minha mente às frases finais da *Crítica da razão pura*, de Kant, onde se diz que o dogmatismo e o ceticismo estão esgotados como posições filosóficas defensáveis, e que "apenas o caminho crítico encontra-se aberto".[1] E também ficou associada a um ponto de virada em meu próprio desenvolvimento. Cerca de 25 anos atrás, quando ainda estava na meia-idade, eu me perdi na selva escura das profecias de Blake, e olhei em volta à procura de algum caminho que me

1 É assim que aparece na maioria das traduções, embora o termo usado por Kant seja *Weg* [correspondente em inglês a *way*: via, estrada, caminho — NE], e não *Pfad* [correspondente em inglês a *path*: caminho, percurso, trajetória, trilha; será este o termo usado pelo autor ao longo do livro — NE].

Scanned with CamScanner

tirasse dali. Eram muitos os caminhos, alguns bem trilhados e com sinalizações, mas todos apontando para direções que eram para mim equivocadas. Eles me guiavam para as condições sociais da época de Blake, para a história da tradição ocultista, para os fatores psicológicos da mente de Blake, e para outros assuntos perfeitamente válidos em si mesmos. Minha tarefa, porém, consistia especificamente em decifrar o código simbólico de Blake, e eu tinha a impressão de que o caminho até esse destino passava bem pelo meio da própria literatura. O caminho crítico que eu desejava era uma teoria da crítica que, em primeiro lugar, pudesse explicar o grande fenômeno da experiência literária, e, em segundo, levasse a alguma perspectiva sobre o lugar que a literatura ocupa na civilização como um todo.

Seguindo o viés que Blake me entregara, fiquei particularmente interessado em duas questões. Uma era: qual é o tema de estudo global do qual a crítica faz parte? Eu rejeitava a resposta de que "a crítica é uma subdivisão da literatura", por ser um contrassenso demasiado óbvio. A crítica é a teoria da literatura, e não um elemento menor e secundário de sua prática. Essa segunda noção da crítica não surpreende quando encontrada em leigos ou poetas, mas como é que o próprio crítico pode estar tão confuso quanto à função que lhe compete a ponto de adotá-la, isso eu não conseguia (e ainda não consigo) compreender. Certamente a crítica encontra uma desvantagem peculiar no número de pessoas que acabaram caindo nela sem ter vocação alguma, e que portanto talvez tenham, ainda que inconscientemente, algum interesse em mantê-la teoricamente incoerente.

A crítica literária, por sua vez, parecia ser parte de dois temas mais amplos porém inexplorados. Um era a crítica unificada de todas as artes; o outro era alguma área da expressão verbal que ainda não fora definida, e que no presente livro é

chamada de mitologia. O segundo parecia mais imediatamente promissor: o primeiro eu sentia ser o destino último do tema chamado estética, no qual (ao menos naquela época) uma quantidade relativamente pequena de críticos literários tecnicamente competentes pareciam ter grande interesse.[2] Percebi também a forte deriva centrífuga da crítica para interesses sociais, filosóficos e religiosos, que se estabelecera pelo menos já desde Coleridge. Parte disso me parecia basear-se numa motivação ruim. Um crítico que se devota à literatura, mas que não faz ideia de sua função específica, muitas vezes sofre a tentação de sentir que ele nunca poderá ser nada além de um escritor ou pensador de segunda classe, porque sua obra é derivada da obra daqueles que, segundo os postulados do próprio crítico, são homens superiores. Senti, então, a necessidade de uma concepção da crítica que situasse a atividade do crítico sob a luz correta e que, uma vez conseguido tal feito, os outros interesses de um crítico representariam uma expansão natural da crítica, e não uma fuga dela.

A outra questão era: como chegamos ao significado poético? É um princípio com aceitação geral: o significado é derivado do contexto. Mas são dois os contextos do significado verbal: o imaginativo da literatura e o do discurso intencional comum. Parecia-me que crítico algum havia dedicado toda sua atenção ao que, na minha opinião, era a primeira operação da crítica: tentar ver qual significado poderia ser descoberto nas obras literárias a partir de seu contexto dentro da literatura. Todo o significado na literatura parecia ser referido, antes de tudo, ao contexto da comunicação intencional, sempre um contexto secundário, e às vezes errado. Isto é, presumia-se que o significado primário de uma obra literária era o tipo de significado que poderia ser representado por uma paráfrase em prosa.

2 Para uma perspectiva contrária, ver F. E. Sparshott, *The Structure of Aesthetics* (Toronto, 1963).

Scanned with CamScanner

Esse significado primário era chamado de significado "literal", uma expressão cercada por um exuberante matagal de emaranhados semânticos, que já discuti em outra parte, e ao qual retorno mais brevemente aqui.

Quando comecei pela primeira vez a escrever sobre teoria crítica, fiquei perplexo ao me dar conta de como era geral a concordância de que a crítica não dispunha de pressuposições próprias e devia ser "baseada" em alguma outra matéria. As discordâncias não eram a respeito desse ponto, mas sim a respeito de quais eram as matérias corretas das quais a crítica deveria depender. A antiga base filológica europeia, de grande sensatez, ao menos na forma em que foi exposta por August Boeckh e outros no século XIX, havia em grande parte desaparecido nos países de língua inglesa. Em alguns lugares, especialmente em Oxford, onde estudei nos anos 30, declinara até chegar a uma concepção muito mais estreita de filologia. Isso acontecera em parte porque a transferência do centro de interesse dos estudos literários — das línguas clássicas para as modernas — dera azo a um preconceito, derivado de uma das mais bizarras perversões da ética de trabalho: a de que a literatura inglesa era tema de mero entretenimento e não deveria ser admitida nas universidades a menos que a ênfase maior recaísse sobre algo mais benéfico à fibra moral, como aprender as classes de verbos fortes do inglês antigo. Na maior parte das universidades norte-americanas, o *establishment* crítico baseava-se numa mescla de história e filosofia, evidentemente com base no pressuposto de que cada obra de literatura é o que Sir Walter Raleigh disse a respeito do *Paraíso perdido*: um monumento a ideias mortas. Eu mesmo fui logo identificado como um dos críticos que retiravam seus pressupostos da antropologia e da psicologia, à época ainda amplamente consideradas pontos de partida errados. Sempre insisti que a crítica não pode retirar seus pressupostos de outros campos, pois implica em isolá-los de seu contexto real, e que portanto deve elaborar os seus próprios. Mas é difícil romper os hábitos mentais, especialmente os maus hábitos, e, como para mim o termo "arquétipo" era essencial, até hoje muitas vezes sou chamado de crítico jungiano, e classificado junto com a senhorita Maud Bodkin, cujo livro[3] li com interesse, mas à qual, com base na evidência fornecida nesse livro, eu me assemelho tanto quanto me assemelho à falecida Sarah Bernhardt.

O motivo dessa situação bastante absurda era óbvio. Para não nos estendermos, diremos que enquanto o sentido de um poema é procurado fundamentalmente dentro do contexto do discurso intencional, o poema torna-se um documento, a ser relacionado a alguma área verbal de estudo extrínseca à literatura. Portanto a crítica, assim como Los Angeles, torna-se um agregado de subúrbios, sem uma área central na própria literatura. Um desses subúrbios é o biográfico, onde a obra literária é encarada como um documento que ilustra algo da vida do escritor. A época em que essa abordagem esteve mais em voga foi o século XIX e seu exponente mais destacado era Carlyle, para quem a grande poesia podia ser apenas a retórica pessoal de um grande homem. Esta teoria implica que Shakespeare, por exemplo, tenha sido óbvia e arrasadoramente um grande homem, e é por isso que se despendeu tanta energia crítica no século XIX na tentativa de inventar uma biografia suficientemente interessante para Shakespeare a partir de supostas alusões em sua poesia. Essa equivocada atividade limitou-se em grande medida hoje aos sonetos, onde, como diz Mutt em *Finnegans Wake*, "he who runes may rede it on all fours" [quem lê correndo, lê de quatro]. O ensaio de Carlyle sobre Shakespeare, em *Heroes and Hero-Worship* [Heróis e culto ao herói], se aproxima tanto da verbosidade pura, da retórica sem conteúdo, quanto é possível às frases em prosa, considerando sua natureza. Algo parece estar errado com a

3 *Archetypal Patterns in Poetry* (1934).

Scanned with CamScanner

teoria, ao menos quando adota essa forma. A companhia de Goethe é melhor, mas mesmo neste caso a noção de sua grandeza pessoal pode estar ligada menos à qualidade da poesia do que à quantidade de coisas que Goethe foi capaz de fazer além de escrever poesia.

Não me refiro aqui à biografia real, mas sim ao pressuposto de que a vida do poeta é a chave essencial para uma compreensão mais profunda da poesia. Muitas vezes acontece que uma literatura interessante seja produzida por um homem desinteressante, no sentido de tratar-se de alguém que nos decepciona caso busquemos algum tipo de herói cultural. Com efeito, isso acontece com tanta frequência que, sem dúvida, não há correlação alguma entre a capacidade de escrever poesia e qualquer outra capacidade, ou, no mínimo, é claramente absurdo supor que todo poeta autêntico deva ser um determinado tipo de pessoa. Portanto, a fórmula "esse poema é particularmente notável pelo modo com que lança luz sobre...", etc., deixa logo de parecer convincente a todos, exceto a um seleto grupo de poetas. Alguma outra coisa, com raízes mais profundas numa experiência literária mais ampla, se faz necessária para o entendimento crítico.

Hoje em dia, uma abordagem biográfica provavelmente passará do conteúdo pessoal patente para o conteúdo pessoal latente no poema, e de uma abordagem biográfica propriamente dita a uma abordagem psicológica. Em nosso tempo e lugar, isso significa, em grandíssima medida, uma abordagem freudiana, ou aquilo que chamo de abordagem Lutero-na-latrina. Um montante considerável de determinismo aparece nesse estágio. Todas as concepções documentaristas da literatura são concepções alegóricas da literatura, e esse fato torna-se ainda mais óbvio quando se supõe que os poemas são alegorias das repressões, dos conflitos não resolvidos, ou das tensões entre *ego* e *id* previstos na escola freudiana, ou, no caso de outra escola, do processo jungiano de individuação.

Mas o que é verdadeiro sobre a poesia alegórica é igualmente verdadeiro sobre a crítica alegórica: a alegoria é uma técnica que exige tato. O tato é violado quando a brancura de Moby Dick é explicada como uma *tabula rasa* lockeana, ou quando *Alice no País das Maravilhas* é discutido nos termos do seu hipotético treinamento para usar o troninho, ou quando o verso de Matthew Arnold em *Dover Beach*, "Where ignorant armies clash by night" [Onde exércitos ignorantes digladiam à noite], é visto como referência velada à cópula de seus pais. Tal abordagem nos faz lembrar da coleção de anedotas da história natural feita por pregadores medievais. De acordo com Richard Rolle no século XIV, a abelha carrega terra em seus pés como um lastro para quando levanta voo, e dessa forma nos faz lembrar da Encarnação, quando Deus assumiu forma terrena. O exemplo é engenhoso e divertido, e insatisfatório apenas quando se está interessado nas abelhas.

Se nos cansarmos do teatro de sombras que é explicar poemas autênticos em função de supostos estados mentais, talvez sejamos levados à compreensão de que a fonte última de um poema não é tanto o poeta individual quanto a situação social de que ele surge, e da qual ele é o porta-voz e o médium. Isso nos leva à área da crítica histórica. Aqui, mais uma vez, ninguém pode ou deve negar a relevância da literatura para a história, mas apenas em raras ocasiões, na crítica histórica, há alguma noção real do fato de que a literatura é, em si mesma, uma parte ativa do processo histórico. Presume-se que os poetas têm uma sensibilidade que serve como prova dos nove das tendências sociais, e daí a literatura ser encarada na sua totalidade como algo sobre o qual o processo histórico age, e aqui ainda não escapamos de um procedimento documentarista e alegórico.

Uma vez mais, alguns críticos historicistas, como os biográficos, desejam passar do conteúdo social manifesto

Scanned with CamScanner

para o latente, do contexto histórico do poema para o seu contexto em algum panorama unificado da história. Aqui, novamente, o determinismo — o impulso de encontrar o significado definitivo da literatura em algo que não é literatura — é inconfundível. Na época a que estou me referindo, uma geração atrás, um determinismo católico conservador estava na moda, fortemente influenciado por Eliot, que adotava o tomismo, ou pelo menos fazia referências a ele, como o ápice dos valores culturais do Ocidente, e nutria uma condescendência benigna por tudo o que veio após o tomismo como uma espécie de descida em tobogã, atravessando velozmente o nominalismo, o protestantismo, o liberalismo, o idealismo subjetivo, e assim por diante, até o solipsismo no qual supostamente os contemporâneos não tomistas do crítico estariam encarcerados. O marxismo é mais uma perspectiva histórica ampliada, adotada por muitos, e talvez inerentemente a mais séria de todas. A literatura é parte de um processo social; portanto esse processo, como um todo, forma o contexto genuíno da literatura. Em termos de teoria, o marxismo tem uma visão social da literatura que é abrangente o bastante para enxergá-la dentro desse contexto genuíno. Na prática, contudo, o marxismo opera como apenas mais um determinismo, que evita todos os aspectos da literatura, exceto uma interpretação alegórica de seu conteúdo.

Todas essas abordagens documentaristas e exteriores, mesmo quando lidamos corretamente com elas, estão sujeitas a pelo menos três limitações que todos os estudiosos experientes precisam levar em conta. Em primeiro lugar, elas não explicam a forma literária do objeto em discussão. Identificar Edward King e documentar a atitude de Milton para com a Igreja Anglicana não lança luz alguma sobre *Lycidas* como uma elegia pastoral com ancestralidades específicas nas literaturas clássica e italiana. Em segundo lugar, tais abordagens não explicam a linguagem poética e metafórica da obra literária,

mas pressupõem que o seu significado primário seja um significado não poético. Em terceiro lugar, não explicam o fato de que a qualidade genuína de um poeta tem muitas vezes uma relação negativa com o contexto escolhido. Para compreender *Milton* e *Jerusalém* de Blake é útil conhecer algo a respeito da querela de Milton com Hayley e de seu julgamento por sedição. Contudo, também é necessário estar ciente da vasta desproporção entre esses eventos menores em uma vida tranquila e a transformação apocalíptica que eles sofrem nos poemas. Deve-se ainda saber o bastante de crítica, assim como de Blake, para não atribuir tal desproporção a uma paranoia da parte de Blake. Da mesma forma, um estudioso pode escrever toda uma prateleira de livros sobre a vida de Milton estudada em comparação com a história da época em que o poeta viveu, e mesmo assim não perceber que a grandeza de Milton como poeta tem muito a ver com sua profunda e errônea deturpação da história de seu tempo.

Na época em que comecei a escrever crítica literária, aquilo que se chama de "nova crítica" havia se firmado como uma técnica de explicação. Tratava-se de uma forma retórica de crítica e, desde o início, "retórica" sempre quis dizer duas coisas: a figuração da linguagem e os poderes persuasivos de um orador. A nova crítica usava a retórica no primeiro sentido, e estabeleceu um contrapeso para a abordagem biográfica que tratava a poesia como uma retórica pessoal. O grande mérito da crítica explicativa foi que ela aceitava a linguagem e a forma poéticas como as bases do significado poético. Sobre essa base, construiu uma resistência a toda crítica "contextual", que explicava o literário nos termos do não literário. Ao mesmo tempo ela privou-se da grande força da crítica documentária: a noção de contexto. Ela simplesmente explicava uma obra após a outra, prestando pouca atenção ao gênero ou a quaisquer princípios estruturais maiores que ligassem as diferentes obras explicadas.

Scanned with CamScanner

As limitações dessa abordagem logo se tornaram óbvias, e a maioria dos novos críticos cedo ou tarde recuou até algum dos contextos documentários consagrados, em geral o histórico, embora fossem vistos inicialmente como anti-históricos. Um ou dois desses eram inclusive marxistas, mas em geral o movimento, ao menos na América, era antimarxista. Os marxistas haviam anteriormente condenado a tendência um tanto similar, que na crítica russa é chamada "formalismo", pois compreenderam que, se começassem por admitir a forma literária como base da significação literária, os pressupostos por meio dos quais as burocracias marxistas racionalizavam sua censura das artes sairiam grandemente enfraquecidos. Eles logicamente terminariam, na verdade, concedendo aos poetas e romancistas o mesmo tipo de liberdade que relutantemente haviam sido forçados a conceder aos cientistas da física.

Mais recentemente, Marshall McLuhan posicionou uma teoria formalista, que se resume na expressão "o meio é a mensagem", dentro do contexto de um determinismo neomarxista no qual os meios de comunicação cumprem o mesmo papel que, no marxismo mais ortodoxo, é cumprido pelos instrumentos de produção. O professor McLuhan delineou seu novo código mosaico sob uma forte influência da ala conservadora do movimento da nova crítica, e muitos elementos de um determinismo tomista anterior podem ser encontrados em *The Gutenberg Galaxy*. Um exemplo é a distinção curiosamente exagerada que ele traça entre a cultura dos manuscritos da Idade Média e a cultura dos livros impressos que veio em seguida.

Parecia-me óbvio que, depois de aceitar a forma poética de um poema como sua base primária de significado, o passo seguinte era buscar o seu contexto dentro da própria literatura. E é claro que o contexto literário mais evidente de um poema é a obra inteira do seu autor. Assim como a explicação, ao enfatizar o aspecto mais objetivo da retórica, constituíra um corretivo para os excessos da crítica biográfica, também

o estudo da obra completa de um poeta pode formar a base de uma espécie de crítica "psicológica" que operaria dentro da literatura, e dessa forma criaria algum equilíbrio para o tipo de crítica que acaba no seio de Freud. A poesia é, afinal, uma técnica de comunicação: ela mobiliza a parte consciente da mente assim como as áreas mais turvas, e o que um poeta consegue comunicar aos outros é no mínimo tão importante quanto aquilo que ele não consegue resolver consigo mesmo.

Logo tomamos ciência de que cada poeta tem sua própria estrutura imagética característica, que normalmente emerge mesmo em suas primeiras obras, e que, no essencial, não muda nem pode mudar. Esse contexto maior do poema dentro da "paisagem mental" total do autor é presumida em todas as melhores explicações — a de Spitzer, por exemplo. Percebi eu mesmo sua importância quando trabalhava em Blake, logo que entendi que tanto os nomes simbólicos específicos de Blake, como outros elementos similares de fato perfaziam uma autêntica estrutura de imagética poética e não, apesar de ele mesmo usar essa palavra, um "sistema" ao qual estivesse preso como um administrador ao seu computador. No entanto, à medida que continuei a estudá-la, essa estrutura da imagética começou a demonstrar um número cada vez maior de similaridades com as estruturas de outros poetas. Blake sempre fora considerado um poeta com um "simbolismo particular", trancado dentro da própria mente; porém, essa concepção dele era tão incrivelmente falsa que superá-la levou-me muito mais longe do que a mera correção de uma noção errônea a respeito do autor.

Fui levado a três conclusões principais. Primeira, não existe simbolismo particular: essa expressão não faz sentido. É possível que existam alusões ou associações privadas que requerem notas de rodapé, mas elas não podem formar uma estrutura poética, mesmo que o próprio poeta seja um psicótico.

Scanned with CamScanner

A estrutura do poema segue sendo um esforço de comunicação, por mais que possa fracassar radicalmente em comunicar. Segunda, como acabamos de dizer, cada poeta tem sua própria estrutura de imagens, e cada detalhe dela tem o seu análogo nas estruturas de todos os outros poetas. Terceira, quando rastreamos esse padrão de estruturas análogas, descobrimos que ele leva, não à similaridade, mas à identidade. Similaridade implica uniformidade e monotonia, e qualquer conclusão de que todos os poetas sejam muito parecidos, por qualquer ângulo que seja, é demasiado falsa a respeito de nossa experiência literária para que seja defensável. É a identidade que torna possível a individualidade: os poemas são criados a partir das *mesmas* imagens, assim como os poemas em inglês são todos criados a partir da mesma língua. Esse contraste entre similaridade e identidade é um dos problemas mais difíceis da teoria crítica, e teremos de retornar a ele diversas vezes neste livro.

Não me dei por satisfeito: queria uma abordagem histórica da literatura, mas uma abordagem que fosse, ou incluísse, uma autêntica história da literatura, e não simplesmente a assimilação da literatura a algum outro tipo de história. Foi então que tornou-se evidente para mim a imensa importância de certos elementos estruturais da tradição literária, como as convenções, os gêneros e o uso recorrente de certas imagens ou aglomerados de imagens, que vim a chamar de arquétipos. T. S. Eliot já se referira à tradição como um poder criativo e formador que opera sobre o poeta especificamente enquanto artífice, e não vagamente enquanto pessoa simplesmente culta. Mas nem Eliot nem ninguém mais parecia chegar ao ponto de identificar os fatores daquela tradição, o que é que torna possível a criação de novas obras de literatura a partir das anteriores. Os novos críticos haviam resistido à abordagem "contextual" da crítica, mas não haviam destruído a concepção oratória da poesia como uma retórica pessoal.

E no entanto a convenção, dentro da literatura, parecia ser uma força ainda mais potente do que a história. A diferença entre as convenções dos poetas medievais que escreviam na Londres de Ricardo II e as convenções dos poetas cavaleiros que escreviam na Londres de Carlos II é muito menor do que a diferença em matéria de condições sociais entre as duas épocas. Comecei a suspeitar que a relação de um poeta com a poesia fosse muito mais como a relação de um estudioso com sua erudição do que se costumava pensar. Seja lá o que se estiver produzindo, os processos psicológicos em questão parecem ser basicamente os mesmos. O estudioso não pode ser um estudioso até que mergulhe em seu assunto, até que vincule seu próprio pensamento ao corpo do que é pensado em sua época sobre aquele assunto. Um erudito, enquanto tal, não pode pensar sozinho ou pensar ao acaso: ele pode apenas expandir um corpo orgânico de pensamento, acrescentar algo logicamente relacionado ao que ele ou alguma outra pessoa já pensou. Mas foi precisamente nesses termos que os poetas sempre falaram de sua relação com a poesia. De Homero em diante, os poetas continuamente insistiram que eles eram apenas lugares em que algo novo na literatura podia assumir sua forma.

A esse ponto, fica clara a necessidade de dar um último passo. A crítica deve desenvolver uma noção da história dentro da literatura para complementar a crítica histórica que relaciona a literatura ao seu contexto histórico não literário. Do mesmo modo, deve desenvolver sua própria forma de panorama histórico, com base no que está dentro da literatura, e não no que está fora dela. Em vez de encaixar a literatura num esquema pré-fabricado da história, o crítico deveria ver a literatura como uma estrutura coerente, historicamente condicionada mas formadora também da sua própria história, respondendo a um processo histórico exterior, mas não determinada, em sua forma, por esse mesmo processo.

Scanned with CamScanner

Esse corpo *total* da literatura pode ser estudado por meio de seus princípios estruturais maiores, que acabo de descrever como convenções, gêneros e grupos de imagens, ou arquétipos, que se repetem. Esses princípios estruturais são em grande medida ignorados pela maioria dos críticos sociais. O tratamento que dão à literatura, consequentemente, costuma ser superficial, uma questão de extrair das obras literárias coisas que parecem interessantes por motivos não literários.

Quando a crítica desenvolve uma noção correta da história da literatura, a história para além da literatura não deixa de existir ou de ser relevante para o crítico. Da mesma forma, enxergar a literatura como uma unidade em si mesma não a remove de um contexto social: pelo contrário, torna-se muito mais fácil enxergar o lugar que ela ocupa na civilização. A crítica terá sempre dois aspectos: um voltado para a estrutura da literatura, outro para os demais fenômenos culturais que formam o ambiente social da literatura. Juntos, eles se contrabalançam: quando se trabalha em um a ponto de excluir o outro, a perspectiva crítica perde o foco. Se a crítica está devidamente equilibrada, a tendência dos críticos de passar de questões críticas para questões sociais mais amplas torna-se mais inteligível. Tal movimento não precisa, e não deve, ser causado por uma insatisfação com a estreiteza da crítica enquanto disciplina — deveria ser simplesmente o resultado de uma noção do contexto social, uma noção presente em todos os críticos com os quais tem-se ao menos a chance de aprender alguma coisa.

Havia uma outra dificuldade a respeito da nova crítica, de ordem meramente técnica, mas que ainda assim apontava a necessidade de uma noção de contexto. Sempre que lemos alguma coisa, realizamos duas operações mentais, que se seguem uma à outra no tempo. Primeiro, seguimos o movimento narrativo no ato da leitura, virando as páginas

e seguindo caminho de cima para baixo, da direita para a esquerda. Depois, podemos contemplar a obra como uma unidade simultânea e estudar a sua estrutura. Esse segundo ato é a resposta crítica propriamente dita: o leitor comum raras vezes precisa incomodar-se com ele. O material principal da análise retórica consiste num estudo da "textura" poética, e um estudo desses nos faz mergulhar num complicado labirinto de ambiguidades, sentidos múltiplos, imagens recorrentes, e ecos tanto sonoros quanto de sentido. Uma explicação plena de uma obra longa e complexa que fosse baseada no processo de leitura poderia muito bem tornar-se muito mais longa e de mais difícil leitura do que a obra em si. Tais explicações *lineares* têm algumas vantagens como técnica didática, mas para fins de publicação é mais conveniente começar com o segundo estágio. Isso implica em associar a análise retórica a um arcabouço dedutivo derivado de um estudo da estrutura, e o contexto daquela estrutura é o que nos mostra onde devemos começar a buscar nossas imagens e ambiguidades centrais.

A dificuldade de transferir a explicação do processo de leitura para o estudo da estrutura deixou alguns vestígios curiosos na teoria da nova crítica. Um deles está em Ramson, com seu pressuposto arbitrário de que a textura é de algum modo mais importante para o crítico do que a estrutura; um outro está novamente em McLuhan, que expandiu os dois fatores irresolvidos da explicação até formar um prodigioso contraste histórico entre as demandas "lineares" da velha mídia impressa e o impacto "simultâneo" das novas mídias eletrônicas. A verdadeira distinção, contudo, não é entre diferentes tipos de mídia, mas entre as duas operações da mente usadas em todos os contatos com todos os meios de comunicação. Há uma resposta "simultânea" à mídia impressa; há uma resposta "linear" a uma pintura, pois há uma dança preliminar dos olhos antes de captarmos a imagem como um todo; a música, no extremo oposto da experiência, tem

Scanned with CamScanner

a sua partitura, a apresentação espacial que simboliza sua compreensão simultânea. Na leitura de um jornal, acontecem *preliminarmente* duas operações lineares, o relance pelas manchetes e a imediata descida para a notícia.

Esse ponto é crucial para a teoria crítica, pois toda a concepção da paráfrase em prosa do sentido "literal" baseia-se numa compreensão que é, na verdade, pré-crítica. É enquanto nos empenhamos em absorver o que nos está sendo apresentado que estamos reduzindo o sentido poético ao sentido intencional, atentando para o que a obra diz explicitamente, em vez de para o que ela é. A experiência pré-crítica da literatura é muda, e toda crítica que procura basear-se em tal experiência tende a presumir que o ato crítico primário é uma reação muda, a ser descrita em alguma metáfora de contato imediato e não verbal, tal como "gosto". A crítica verbal, nessa perspectiva, é uma operação secundária que tenta encontrar palavras para descrever o gosto. Os estudantes que foram encorajados a pensar nessa linha muitas vezes me perguntam por que dou tão pouca atenção ao que uma obra de literatura tem de "único". Pode ser absurdo que "único" tenha se tornado um termo valorativo, sendo que o pior poema do mundo é tão único quanto qualquer outro, mas a palavra traz à luz, com muita clareza, a confusão de pensamentos subjacente. A crítica é uma estrutura de conhecimento, e o que é único enquanto tal é incognoscível; a singularidade é uma qualidade da experiência, e não do conhecimento, e precisamente o aspecto da experiência que não pode formar parte de uma estrutura de conhecimento.

Uma palavra melhor, como "individualidade", levantaria problemas mais profundos. A base do conhecimento crítico é a experiência direta da literatura, certamente, mas a experiência enquanto tal jamais é adequada. Estamos sempre lendo *Paraíso perdido* para curar ressaca, ou assistindo a uma encenação de *Rei Lear* com uma Cordélia incompetente, ou

recusando um romance porque alguma cena dele se liga a alguma coisa reprimida em nossas memórias, e nossas reações mais profundamente satisfatórias muitas vezes acontecem na infância, e mais tarde as veremos como uma reação exagerada e imatura. A ocasião certa, o humor certo, o estágio certo de desenvolvimento para estar à altura da ocasião, dificilmente coincidem mais que uma ou duas vezes em uma vida inteira. Não obstante, a concepção de uma experiência definitiva no tempo parece ser a *hipótese* sobre a qual a crítica se baseia. A crítica, certamente, é feita para reconstruir o tipo de experiência que poderíamos e deveríamos ter tido, e dessa forma nos fazer alinhar com aquela experiência, mesmo que a "Sombra" de *Os homens ocos* de Eliot a tenha para sempre obscurecido. Como uma estrutura de conhecimento, portanto, a crítica, assim como outras estruturas de conhecimento, é, num certo sentido, um monumento a um fracasso da experiência, uma Torre de Babel ou uma das "ruínas do tempo", que, na expressão de Blake, "constroem mansões na eternidade". Daí a popularidade da crítica avaliativa ou de gosto, que parece apontar para trás, para uma intensidade maior de resposta do que a própria crítica consegue comunicar. Ela corresponde a uma visão popular da própria poesia, segundo a qual tudo o que um poeta deixa escapar é simplesmente salvo por uma "inspiração" original da mais nefasta espécie. Existe nisso uma verdade genuína, embora ela necessite ser formulada de outro modo.

Existem duas categorias de resposta à literatura, que poderiam ser bem descritas pelos termos "ingênua" e "sentimental", de Schiller, se usados no sentido do autor, mas transferidos de qualidades inerentes à literatura para qualidades da experiência da literatura.[4] A experiência "ingênua" é a que estamos discutindo agora, a resposta linear, participativa, pré-crítica

4 Em outro contexto, também os utilizei em *Anatomia da crítica* (1957), p. 35.

Scanned with CamScanner

que se atira rumo à conclusão da obra na *medida* em que o leitor passa as páginas ou o público do teatro ouve cheio de expectativa. A conclusão não é simplesmente a última página ou fala, mas o "reconhecimento" que, particularmente numa obra de ficção, alinha o final com o início e puxa para trás a linha reta da resposta, transformando-a em parábola. Um prazer puro, autossuficiente, de resposta participativa, é o fim ao qual desejam chegar todos os escritores que se veem como antes de tudo *entertainers*, e alguns deles ignoram, resistem ou se ressentem da operação crítica que a ele se segue.

Tal prazer é, entretanto, um estado de inocência raramente alcançado na idade adulta. Muitos de nós temos autores "favoritos" que nos preparam uma espécie de jardim murado no qual podemos perambular em um estado de receptividade inteiramente satisfeita. Mas para cada leitor há bem poucos desses autores, e eles normalmente são descobertos e lidos bem cedo na vida. O sentimento de culpa por se ler literatura "escapista" é uma ansiedade moral principalmente derivada de um sentimento de que ela é um substituto para uma experiência que não se teve, e de que, se a literatura escapista realmente fizesse o que professa fazer, não seria literatura escapista. Via de regra, nosso prazer na resposta direta é de um tipo mais atenuado e difuso. Ele surge de um *hábito* de leitura ou de ir ao teatro, e grande parte desse prazer vem de uma espécie imensamente ampliada de expectativa, que se estende por muitas obras e muitos anos. Em vez de tentar operar o caça-níqueis de uma experiência ideal, o qual pode jamais render prêmios, estamos construindo alguma coisa, acumulando um fundo total de experiência, cada resposta individual sendo um investimento nesse fundo.

Uma função central da crítica é explicar o que está acontecendo no hábito da leitura, usando "leitura" aqui como um termo geral aplicado à totalidade da experiência literária. Se a

leitura formasse apenas uma série desconexa de experiências, um romance, peça teatral ou poema um após o outro, ela pareceria uma distração ou um preenchimento do tempo ocioso que muitos daqueles que temem o ócio acreditam praticar. O verdadeiro leitor sabe que não é assim: ele sabe que está entrando numa estrutura coerente de experiência, e a crítica, que estuda a literatura por meio dos seus moldes organizadores — convenção, gênero e arquétipo — permite-lhe enxergar qual é aquela estrutura. Tal crítica dificilmente teria como prejudicar o que cada experiência tem de "única"; pelo contrário, ela rejeita a hierarquia avaliativa que nos limita à lista de indicações do avaliador, e encoraja cada leitor a não aceitar substitutos em sua busca pela variedade infinita. Simplesmente não é verdade que os "grandes" escritores forneçam todas as variedades da experiência oferecidas pelos escritores meramente "bons": se Massinger não é um substituto para Shakespeare, tampouco Shakespeare pode substituir Massinger.

Menos ainda o estudo dos padrões estruturais recorrentes da literatura leva o leitor à convicção de que a literatura é praticamente a mesma em todo canto. Pois tal estudo, como acabou de ser dito, não insiste em levar o estudante de volta a argumentos similares, mas sim ao mesmo argumento, à noção de uma identidade na experiência literária que é a contrapartida objetiva da própria identidade do leitor. Que a variedade e a novidade possam ser encontradas apenas no lugar da identidade é o tema de grande parte dos escritos mais influentes do nosso século — dos *Quartetos* de Eliot,[5] com safira e olhos cumulando o eixo encravado de uma carruagem; dos *Cantos* de Pound que insistem em "renová-lo" mas permanecem no centro do "pivô que não oscila"; ou daquele formidável hino à eterna novidade do mesmo que é *Finnegans Wake*. Não se pode esperar, daquela crítica do século XX que não compreende um tema central da

5 Eliot, *Burnt Norton*, sec. 2, ll. 1–2.

literatura de seu próprio tempo, que consiga encontrar muito sentido na literatura do passado.

Isso nos leva ao tipo "sentimental" de resposta, que começa onde a crítica começa, com a unidade da obra que está sendo lida. Na literatura moderna houve uma forte ênfase na exigência de uma resposta da parte do leitor que minimizasse tudo o que é "ingênuo", tudo que fosse ligado ao suspense ou à expectativa. Essa ênfase começa na literatura inglesa, com as profecias de Blake, particularmente *Milton* e *Jerusalém*, que evitam a noção de uma narrativa linear e repetem o tema central numa série cada vez mais ampla de contextos. A ficção tende cada vez mais a abolir o enredo teleológico que faz o leitor querer saber "como termina"; a poesia abandona seu tecido conjuntivo da narrativa em favor de episódios descontínuos; em Mallarmé e em outros, evita até mesmo o movimento centrífugo de nomear ou apontar para objetos encarados como exteriores ao poema. A ênfase, embora comece com a unidade, não é sobre a unidade pela unidade, mas sobre a intensidade, uma palavra que nos leva de volta à concepção de uma experiência ideal. Hopkins com as suas noções de "inscape" e "instress", Proust com seus instantes de rememoração e reconhecimento, Eliot com seus momentos atemporais no eixo do mundo, e uma série de escritores mais recentes com suas atmosferas de orgasmo, drogas e momentos semibudistas de iluminação, estão todos falando de uma forma de experiência ideal, que de um modo ou de outro parece ser o verdadeiro objetivo da vida. A própria experiência ideal, ao menos para os mais argutos desses escritores, nunca acontece, mas, com uma prática e concentração intensas, uma aproximação profundamente satisfatória pode acontecer muito raramente. O curioso elo com a religião — pois mesmo escritores que não são religiosos ainda assim muitas vezes empregam a terminologia ou o simbolismo religioso nesse contexto, como fazem Joyce e Proust — indica que essa analogia direta da experiência ideal

é tipicamente o caminho do místico ou do santo, e não do artista — "uma ocupação para os santos", como Eliot a chama, embora ele imediatamente acrescente que não pode se tratar, de modo algum, de uma ocupação.

O pensamento tradicional cristão tinha uma explicação para o dilema da experiência que pelo menos fazia sentido dentro dos seus próprios postulados. De acordo com ela, Adão antes da queda era capaz de um poder sobrenatural de experiência, e nós perdemos essa capacidade. Nossas estruturas de razão e imaginação são portanto construtos analógicos criados para recapturar, dentro dos processos mentais que pertencem ao nosso estado atual, algo de uma imediatez de apreensão que foi perdida. Assim, Milton pode definir a educação como uma "tentativa de reparar a ruína de nossos primeiros pais recobrando-nos para conhecer Deus corretamente". O uso de uma linguagem semelhante continua até os dias de hoje. Proust conclui sua análise colossal da experiência dizendo que os únicos paraísos são paraísos perdidos; Yeats, com muito mais leveza, nos diz, em *Salomão e a Bruxa*, prenunciando os cultos orgásmicos mais recentes, que um único ato perfeito de relação sexual restauraria o mundo anterior à queda. Nessa perspectiva, a literatura, a filosofia e a religião, pelo menos, são todas elas analogias articuladas de uma experiência que não só ultrapassa a capacidade de articulação, como também a própria capacidade humana.

O mundo cristão da queda é somente uma forma da concepção, presente na imaginação e no pensamento humanos desde os tempos mais antigos até os dias de hoje, segundo a qual o mundo existente é, por assim dizer, o nível mais baixo do ser ou da realidade. Acima dele está um mundo que pode não existir (não sabemos de fato se ele existe, mesmo quando sentimos ter experiência dele), mas não é o nada, ou tampouco a não existência; não é um mundo meramente ideal, pois ele pode agir como um princípio que molda a existência, e contudo

Scanned with CamScanner

não pode, de modo convincente, ser atribuído a nenhuma categoria intermediária da existência, como a categoria do potencial. Esse mundo, relacionado por analogia ao mundo inteligível do filósofo e do cientista, ao mundo imaginável do poeta, e ao mundo revelado da religião, é cada vez mais chamado, em nossos dias, pelo termo "modelo". Na religião, como já observamos, esse mundo modelo é normalmente projetado como um mundo que existe de fato, que foi criado por Deus, embora no momento atual esteja além do alcance humano. Na filosofia, ele reaparece em conceitos como o de causa final em Aristóteles, e nas estruturas mais desinibidas dos poetas é o mundo idealizado da visão romanesca,[6] pastoral ou apocalíptica. Assim sendo, sugere um mundo com o qual deveríamos querer nos identificar, ou identificar algo dentro de nós, e assim torna-se o mundo indicado pela analogia da experiência ideal mencionada logo acima.

Uma experiência ou apreensão direta de um tal mundo seria uma experiência microcósmica, uma inteligência ou imaginação surpreendendo-se a si mesma no centro de uma totalidade inteligível ou imaginável e, desse modo, conseguindo experimentar, ainda que só por um breve instante, a ausência de qualquer resíduo de alienação. Seria portanto também uma experiência de identidade enfim alcançada ou recuperada. A maioria de nós, pelo menos, nunca o alcança diretamente na experiência, se é que de fato é alcançável na experiência, mas somente por meio de uma das analogias articuladas, a literatura sendo uma das analogias centrais. Seja lá o que for, ela representa o fim do nosso caminho crítico, embora ainda não o tenhamos percorrido.

6 *Romance*, no original. No glossário de *Anatomia da crítica* (É Realizações, 2014, trad. de Marcus de Martini), o autor define o termo "romance" (ou "romança", como é usado mais adiante neste livro) do seguinte modo: "(1) O *mythos* da literatura que diz respeito fundamentalmente a um mundo idealizado. (2) Uma forma de ficção em prosa praticada por Scott, Hawthorne, William Morris, etc., distinta do romance moderno [*novel*, em inglês]" — NE.

Ao partirmos nesse caminho, devemos nos ater a um ponto médio entre dois extremos acríticos. Um é a falácia centrífuga do determinismo, o sentimento de que a literatura não tem uma referência social a menos que sua estrutura seja ignorada e seu conteúdo associado a algo que é não literário. Teoria nenhuma é boa a menos que explique fatos, mas a teoria e os fatos precisam estar no mesmo plano. As teorias psicológicas e políticas podem explicar somente os fatos psicológicos e políticos; fato literário nenhum pode ser explicado por outra coisa que não uma teoria literária. Lembro de um estudante, interessado no período vitoriano, que rejeitou várias obras críticas consagradas naquela área por terem "uma total falta de consciência social". Por fim descobri que consciência social, para ele, significava a quantidade de espaço dedicada no livro, fosse qual fosse o tema anunciado, ao movimento cartista. O cartismo e movimentos sociais semelhantes têm sua relevância para a literatura, certamente; mas a literatura é toda ela sobre outra coisa, mesmo quando o protesto social é sua temática explícita.

O outro extremo é a falácia centrípeta, onde não conseguimos separar a crítica da experiência direta e pré-crítica da literatura. Isso nos leva a uma crítica avaliativa que impõe os valores do próprio crítico, derivados dos preconceitos e ansiedades de seu tempo, a toda a literatura do passado. A crítica, como a religião, é uma das áreas subacadêmicas em que um grande número de pessoas ainda está livre para gratificar suas ansiedades em vez de estudar o seu tema. Qualquer menção a esse fato tende a provocar a resposta: "É claro que você não compreende como são importantes as nossas ansiedades". Compreendo o bastante para ter devotado uma boa parte deste ensaio ao assunto da ansiedade social e de sua relação com a crítica autêntica. Percebemos que as duas falácias mencionadas acima revelam-se essencialmente a mesma falácia, como tantas vezes acontece no caso dos extremos opostos.

Scanned with CamScanner

II

As convenções, os gêneros e os arquétipos da literatura não aparecem simplesmente: precisam se desenvolver historicamente a partir de certas origens, ou talvez de uma origem comum. Seguindo essa linha de pensamento, voltei-me repetidas vezes a Vico, um dos pouquíssimos pensadores que entende algo sobre o papel histórico que o impulso poético desempenha na civilização como um todo.[1] Vico descreve como uma sociedade, em sua fase primitiva, monta um arcabouço de mitologia, a partir do qual se desenvolve toda sua cultura verbal, inclusive a literatura. O principal interesse de Vico reside na história do direito, mas não é difícil aplicar seus princípios a outras disciplinas.

1 *Scienza Nuova*, etc., traduzido como *The New Science of Giambattista Vico*, por Thomas G. Bergin e Max H. Fisch (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1948, rev. 1968). Ver especialmente o l. II, "Poetic Wisdom".

Scanned with CamScanner

A cultura verbal *primitiva* consiste, entre outras coisas, num grupo de *estórias*.[2] Algumas delas, no decorrer do tempo, assumem uma importância canônica e central: acredita-se que elas realmente aconteceram, ou então que explicam ou recontam algo de importância central para a história, religião ou estrutura de uma sociedade. Essas estórias canônicas são, ou se tornam, o que Vico chama de "fábulas ou mitos autênticos". Os mitos são semelhantes, em sua forma literária, aos contos folclóricos e às lendas, mas têm uma função social diferente. Eles tanto instruem como divertem, e por vezes um grupo deles se transforma em estórias esotéricas, que devem ser reveladas somente a iniciados. Certamente, determinadas sociedades podem estar de todo inconsciente dessa distinção, mas retrospectivamente podemos constatar como a função ou situação social específica de um mito o separa dos outros tipos de estória. Em primeiro lugar, os mitos se unem uns aos outros para formar uma mitologia, ao passo que os contos folclóricos simplesmente intercambiam temas e assuntos. Dessa forma, os contos folclóricos dificilmente conseguem desenvolver personagens que ultrapassem os tipos mais esqueléticos de trapaceiros, ogros, espertos adivinhadores de charadas, e outros semelhantes, ao passo que os mitos produzem deuses ou heróis cultuados, que têm algum poder de permanência, bem como uma personalidade distinta o bastante para que sejam temas de estátuas e tenham hinos dirigidos a eles. A estória de Odisseu e Polifemo não é diferente, em estrutura literária, de um conto folclórico, mas pertence ao grupo de estórias contadas sobre Odisseu que fazem dele um membro reconhecível de uma família literária. E por estar em Homero, a estória se torna ancestral,

2 Ao longo da tradução, utiliza-se a distinção pouco comum na língua portuguesa entre *história* (narrativa do fato) e *estória* (conto, imaginação), sem a qual uma contextualização desengonçada teria de ser feita a cada vez que o autor usa os termos "history" e "story" — NT.

a forma do conto a que os escritores seguintes primeiramente retornam.

Portanto, os mitos não apenas perfazem um corpo maior de mitologia, como também fincam raízes numa cultura específica, desenvolvendo o que Ezra Pound, seguindo Frobenius, chama de *paideuma*.[3] A distinção entre mito e conto folclórico é portanto uma distinção fatídica para o crítico, pois toda a dimensão histórica da literatura está implicada nela. Os contos folclóricos levam uma existência literária nomádica, viajando por todo o mundo e vencendo facilmente todas as barreiras de língua e costumes. Se fôssemos atentar somente à similaridade de forma que há entre mito e conto folclórico, nossa abordagem da literatura não poderia ir além de um estruturalismo superficial. Mas quando uma mitologia se cristaliza no centro de uma cultura, um *temenos* ou círculo mágico é traçado ao redor daquela cultura, e uma literatura se desenvolve historicamente dentro de uma órbita limitada de linguagem, alusão, crença, tradição transmitida e compartilhada.

Neste livro, estamos lidando fundamentalmente com os aspectos literários da mitologia, porém, na medida em que uma cultura se desenvolve, sua mitologia tende a virar enciclopédica, expandindo-se até formar um mito total, que abrange a visão que uma sociedade tem de seu passado, presente e futuro, a relação com deuses e vizinhos, as tradições, os deveres sociais e religiosos, e o seu destino último. Naturalmente, pensamos numa mitologia como um produto cultural humano, mas são poucas as sociedades que pensam inicialmente em suas mitologias como algo que elas próprias criaram. Elas, ao contrário, as consideram como uma revelação feita pelos deuses ou por seus ancestrais, ou como um período anterior ao início dos tempos. Particularmente a lei e o ritual religioso é que são,

3 Ver Ezra Pound, "Date Line", em *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot. Nova York: New Directions, 1935, p. 77.

Scanned with CamScanner

com maior frequência, considerados revelações divinas. Um mito plenamente desenvolvido ou enciclopédico abrange tudo o que mais interessa à sua sociedade saber, e portanto falarei dele como uma mitologia de interesse, ou, mais brevemente, como um mito de interesse.

O mito de interesse existe para manter unida a sociedade, até onde as palavras podem ajudar a fazê-lo. Para ele, a verdade e a realidade não estão diretamente ligadas à razão ou às evidências; ao contrário, são socialmente estabelecidas. O que é verdadeiro, para o interesse, é o que a sociedade faz e no que ela acredita em resposta à autoridade, e uma crença, até onde uma crença é verbalizada, é uma declaração de disposição a participar de um mito de interesse. A linguagem típica do interesse, portanto, tende a tornar-se a linguagem da crença. Em sua origem, um mito de interesse é em grande medida indiferenciado: ele tem raízes na religião, mas a religião também tem, nesse estágio, a função de *religio*, o unir da comunidade em atos e pressupostos comuns. Posteriormente, um mito de interesse desenvolve diferentes ramificações sociais, políticas, legais e literárias, e nesse estágio a religião torna-se mais exclusivamente o mito do que Tilich chama de interesse último, o mito da relação do homem com outros mundos, outros seres, outras vidas, outras dimensões de tempo e espaço. Por um longo tempo, esse aspecto "último" da religião permanece ao centro do mito total de interesse. O mito de interesse que a cultura europeia e americana herdou foi, obviamente, o mito judaico-cristão como fixado na Bíblia, e como foi ensinado, na forma de doutrina, pela igreja cristã. A forma enciclopédica da Bíblia, estendendo-se da Criação ao Apocalipse, torna-a particularmente bem ajustada para fornecer um arcabouço mítico a uma cultura, e a própria forma ilustra o impulso enciclopédico interior de todas as mitologias desenvolvidas.

O interesse, na medida em que possa ser considerado um sentimento, se aproxima muito da ansiedade, especialmente quando se vê ameaçado. A ansiedade de coerência é fundamental: normalmente, as vozes da dúvida ou da dissidência devem ser atenuadas em tempo integral, e silenciadas de uma vez por todas se houver perigo real, como no caso de uma guerra. De importância quase igual é a ansiedade da continuidade. As religiões são profundamente conservadoras em seus rituais, e na forma pelo menos verbal de suas crenças; e a etimologia da palavra "superstição" a associa com o que persiste por virtude de um hábito mecânico. A influência do interesse social sobre a literatura é fazê-la intensamente tradicional, repetindo as lendas e aprendendo quais têm mais relação com aquele interesse, e quais são normalmente bem conhecidas do público do poeta. O poeta, diante de um tal público, não tem permissão de afastar-se da tradição recebida. Podemos ver essa ansiedade reaparecendo, filogeneticamente, por assim dizer, nas crianças, com suas exigências pela repetição invariável de contos e versinhos infantis.

A sabedoria, em sua origem, é o caminho testado e aprovado, o caminho dos anciões — pois onde houver ansiedade de continuidade, não se duvida que a autoridade paterna e a autoridade dos mais velhos em geral são essenciais para a segurança social. O arquétipo do pai que entrega a sabedoria de sua geração para o filho, na forma de provérbios ou máximas de conduta, esteve presente na literatura desde os livros sapienciais do Antigo Testamento (e eles mesmos foram baseados em modelos egípcios e mesopotâmicos que são muitos séculos mais antigos) até o sermão de Polônio para Laertes, e a instrução de Lord Chesterfield a seu herdeiro sobre um modo de vida que, de acordo com Samuel Johnson, combinava a moral de uma prostituta com as boas maneiras de um professor de dança. Nas estórias baseadas

Scanned with CamScanner

nesse arquétipo (como a estória de Ahikar,[4] que deixou seus vestígios nos Apócrifos, no Novo Testamento, nas fábulas de Esopo e no Corão), o filho é muitas vezes ingrato, avoado ou decidido a fazer as coisas do próprio jeito. Isto incorpora o arquétipo a um padrão ainda maior e mais significativo. Antes do início dos tempos, muitas mitologias nos informam que o jeito certo de viver, em um corpo de leis, doutrinas ou deveres rituais, era entregue pelos deuses ou ancestrais a seus filhos voluntariosos e desobedientes, que esqueceram a mensagem ou a corromperam. Toda catástrofe e infortúnio sobrevinham aos que se afastassem desse caminho, toda prosperidade cerca os que a ele retornassem.

Vico também foi o primeiro, pelo que sei, a indicar alguma coisa da importância crucial de uma distinção que, mais recentemente, tem sido com vigor estabelecida por alguns estudiosos.[5] Trata-se da distinção entre a cultura oral ou pré-letrada, em que o mito de interesse normalmente começa, e a cultura escrita que a substitui. É verdade que Vico atribui uma língua escrita a todas as suas três idades históricas, mas as diferenças entre essas formas de linguagem, e a insistência de Vico em que as leis podem ter uma existência independente da escrita, dão uma perspectiva muito diferente a esse argumento. Uma cultura oral depende da memória, e consequentemente também depende, fortemente, dos versos, o modo mais simples e memorável de convencionalizar o ritmo da fala. Na cultura oral a mitologia e a literatura são quase coextensivas: os principais transmissores do mito são poetas, ou pessoas com habilidades semelhantes à poética, que sobrevivem nas

4 Ver R. H. Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*. Oxford: Clarendon Press, 1913, 2: 715 ss.

5 Minha dívida é especialmente com Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (1960); E. A. Havelock, *A Preface to Plato* (1963); Walter J. Ong, *The Presence of the Word* (1967).

lendas ou na história como bardos, profetas, mestres religiosos ou heróis culturais de tipos diversos.

Assim, numa sociedade oral, o poeta é um professor, pois é um homem que sabe. Ou seja, é um homem que lembra e que consequentemente sabe as fórmulas tradicionais e corretas do conhecimento. Sabe os nomes dos deuses, sua genealogia e suas tratativas com os homens; sabe os nomes dos reis e as lendas tribais, as estórias de batalhas vencidas e inimigos derrotados, a sabedoria popular dos provérbios e a sabedoria esotérica dos oráculos, o calendário e as estações, os dias de sorte e agouro e as fases da Lua, amuletos e feitiços, os métodos corretos de sacrifício, as preces apropriadas, e as fórmulas com que saudar os desconhecidos. Em suma, ele conhece o tipo de coisa que está por trás da poesia de Homero e Hesíodo e da poesia heroica do Norte, e que sobrevive nas baladas populares e épicos folclóricos dos países eslávicos e da Ásia Central. Estou falando particularmente do poeta oral profissional; obviamente existem outros tipos.

As características da poesia oral são bem conhecidas e dentre as mais familiares destacam-se a unidade formulaica, os epítetos padronizados e os sintagmas métricos que podem ser trocados de lugar livremente, num processo poético que está sempre próximo do improviso. Tal poesia tem fortes afinidades com a magia. Há magia nas grandes listas de nomes, como dos navios gregos em Homero ou dos espíritos elementares em Hesíodo, nas descrições cuidadosamente estereotipadas de rituais e de conselhos de guerra, nos epítetos oblíquos e em forma de charada, como o teutônico *kenning*, nas reflexões sentenciosas que exprimem as reações inevitáveis a certas situações humanas recorrentes. Magia significa sabedoria secreta, as chaves de todo conhecimento, como fica mais óbvio quando o repertório de lendas do poeta expande-se até formar um ciclo épico interconectado, que começa, por

Scanned with CamScanner

sua vez, a sugerir os contornos de um mito enciclopédico de interesse. O ideal do conhecimento universal alcançado na poesia e por meio dela vem assombrando os poetas e seus discípulos desde o princípio.

A poesia formulaica oral tem um poder propulsor oculto que é muito difícil de recuperar na poesia concebida e escrita individualmente. A força vigorosa de Homero causa igual desespero tanto em imitadores como em tradutores: o estilo não é elevado nem comezinho, não é ingênuo nem inventivo, mas ultrapassa todas as distinções desse tipo. Podemos obter uma ideia mais clara do efeito desse tipo de poesia, talvez, investigando uma outra arte formulaica, a música do alto barroco. Num compositor intensamente formulaico, como Vivaldi, a mesma escala e os mesmos grupos de acordes, as mesmas progressões harmônicas e melódicas, as mesmas cadências, aparecem vez após vez e contudo o efeito não é de monotonia, mas sim a libertação de uma energia cuja propulsão se encontra em si mesma. Uma das fontes mais intensas de prazer ao ouvir poesia ou música é a satisfação de uma expectativa *geral*, de um tipo que é possível somente apenas na arte altamente convencionalizada. Se uma expectativa específica está sendo realizada, quando sabemos exatamente o que será dito, como ao ouvir algo que conhecemos muito bem, a nossa atenção relaxa, e aquilo em que estamos participando tende a tornar-se um ritual ou então um tédio, ou possivelmente as duas coisas. Se não fazemos ideia do que vem a seguir, nossa atenção fica tensa e sujeita à fadiga. A área intermediária, em que não sabemos o que Pope dirá, mas sabemos que o dirá num dístico belamente modelado, quando não sabemos numa história de detetive quem matou X, mas sabemos que alguém o matou, é a área de unidade mais estreita entre poeta e público.

Na medida em que é uma técnica, a energia de Homero pode ser igualada pelos poetas posteriores de uma cultura escrita, mas o tipo de expectativa geral que ele gera é baseado em algo que dificilmente pode ser igualado. Refiro-me à empatia total entre poeta e público que surge quando o poeta não é tanto um mestre do seu público, ou porta-voz dele, mas as duas coisas ao mesmo tempo. Tal poeta não precisa fazer nenhum julgamento moral, pois os critérios implícitos já são compartilhados. Não podemos sequer chamá-lo de conservador, pois esse ainda é um termo sectário e, em cada juízo ou declaração especulativa que ele chega a fazer, está formulando tanto os pensamentos de quem o ouve quanto os seus próprios.

Em geral, pode-se dizer que a cultura verbal oral se expressa em verso contínuo e prosa descontínua. A prosa contínua baseia-se não na pulsação física do verso, mas num ritmo conceitual ou semântico que é muito mais difícil e sofisticado, e se desenvolve posteriormente. A prosa de um período oral, à qual darei o nome de *prosa de interesse*, normalmente assume a forma de uma sequência descontínua de declarações de fácil lembrança. Esse tipo de prosa, que obviamente é escrito, mas transparece uma clara linhagem de ancestralidade oral, pode facilmente ser ilustrado por exemplos da Bíblia e dos fragmentos dos filósofos pré-socráticos. Podemos isolar certos gêneros de prosa oral, que são as sementes, por assim dizer, de desenvolvimentos posteriores da prosa — embora, em sua forma original, seja muitas vezes difícil distinguir os ritmos da prosa e do verso.

A semente da lei é o mandamento, a prática ritual ou moral prescrita; a semente da filosofia é o aforismo, que tem muitos contextos sociais diferentes. Um deles é o do provérbio. O provérbio é tipicamente a expressão da sabedoria *popular*: dirige-se em geral àqueles que não contam com vantagens excepcionais proporcionadas por berço ou fortuna; e muito se preocupa com a prudência e a cautela, com a evitação dos extremos, com ter consciência da própria posição social,

Scanned with CamScanner

com demonstrar respeito pelos superiores e cortesia para com os inferiores. O ambíguo oráculo e os ditos obscuros dos sábios são formas mais esotéricas do aforismo. De um potencial mais puramente literário são a parábola e a fábula, e os desenvolvimentos posteriores da charada. A breve anedota sobre a vida de um mestre, chamada de perícope, uma situação arranjada que leva o mais rápido possível a alguma declaração ou incidente crucial, como um ato de cura, é muito conspícua nos Evangelhos, que são escritos do começo ao fim na prosa descontínua do interesse. O efeito de descontinuidade é sugerir que as declarações são existenciais e têm de ser absorvidas pela consciência uma de cada vez, em vez de serem ligadas uma à outra por meio de um argumento. Os escritores de prosa oracular, de Heráclito a McLuhan, exploraram o senso de uma profundidade maior que deriva de se deixar mais tempo e espaço, e menos ligação sequencial, no final de uma frase. A descontinuidade dos ensaios de Bacon, por exemplo, onde (ao menos nos primeiros ensaios) cada frase é na verdade um parágrafo em si mesmo, está ligada à sua intenção de "entrar nos negócios e corações dos homens", como ele coloca.

Uma cultura escrita[6] reverte o desenvolvimento da cultura oral, visto que sua tendência é rumo à prosa contínua e ao verso descontínuo. Esse último leva um longuíssimo tempo para manifestar-se, sendo os poetas uma raça conservadora, que tende a imitar seus predecessores, e muitos séculos de desenvolvimento estão por trás dos líricos breves, com o forte foco visual que a escrita proporciona, que encontramos na *Antologia Grega*, na poesia chinesa e japonesa, e na literatura francesa do período *symboliste*. Muito antes disso, as estruturas

6 Com essa expressão não me refiro, naturalmente, apenas a uma cultura que use a escrita para finalidades jurídicas, comerciais ou religiosas, mas a uma cultura que, de maneira pública e habitual, utiliza a escrita para sua expressão imaginativa e intelectual. Cf. Harold A. Innis, *The Bias of Communication* (1951), cap. 2.

antitéticas do paralelismo hebraico, do elegíaco latino, do dístico heroico inglês, mostram a influência da escrita, que capta um ritmo contínuo e o faz retornar sobre si mesmo, com a impressão de que se abrange uma segunda dimensão do espaço, que sobe e desce pela página. Mais imediato, porém, é o fato de que a escrita permite que a prosa contínua se desenvolva. Prosa contínua significa o desenvolvimento da filosofia em direção a um modo de pensamento articulado pela lógica e pela dialética, e da história em uma narrativa contínua dos eventos. Ideias tais como a do conhecimento pelo conhecimento, ou o axioma de Aristóteles de que todos os homens por natureza desejam conhecer, são concepções que dependem da existência dos documentos escritos, e a metáfora na expressão "buscar a verdade (ou o conhecimento), por onde for necessário" mostra como é próxima a ligação entre a noção de conhecimento e a noção da prosa contínua, possibilitada pela escrita. A escrita também tem, obviamente, um papel central na alteração da linguagem principal do interesse, que passa da linguagem da prescrição — como no mandamento (tu deves; fazei isso em memória de mim, etc.) — ou do mito, como na estória que explica a origem de alguma coisa — para a linguagem conceitual e proposicional da crença.

Os hábitos mentais inaugurados por uma cultura escrita, portanto, operam uma modificação considerável no interesse. As forças propulsoras que unem a sociedade relaxaram um pouco, e o homem pode pensar em si mesmo, não apenas como parte formadora de uma comunidade, mas também como confrontador de um mundo objetivo ou ordem da natureza. Na poesia heroica, em especial, vemos como preocupa intensamente a ansiedade da coerência social: os piores e mais desprezíveis vícios são os que tendem a dividir a comunidade de interesse, como a deslealdade ou a covardia. Na tragédia, onde há uma tendência acentuada ao arcaísmo e ao uso de contextos tradicionais e primitivos, os personagens são definidos por sua

Scanned with CamScanner

função social, e a própria tragédia muitas vezes gira em torno do isolamento de um personagem central de sua sociedade. Tal isolamento, seja causado por meio de forças externas ou por meio das consequências inesperadas de um ato, normalmente leva à dissolução da identidade, como nas tragédias de Tímon e Lear. Sempre que uma figura trágica central isola-se voluntariamente, como o Ricardo III de Shakespeare, com o seu "eu sou sozinho: eu próprio", podemos ter certeza de que ele não tem boas intenções.[7]

Mas o que é apavorantemente anormal na tragédia é perfeitamente normal para um filósofo. Desde ao menos Descartes, há a convenção de que o filósofo aborda certos problemas, como os da epistemologia, no isolamento teórico de um "sujeito". Ele finge estar sozinho, isolado de todos os pressupostos sociais, e a convenção é tão bem firmada que chega a ser um tanto chocante a percepção de que o indivíduo não pode ser livre desses pressupostos. Está claro que uma outra abordagem da verdade e da realidade é feita nesse caso, uma abordagem que tende a individualizar uma cultura. Nesse contexto, a verdade torna-se verdade de correspondência, o alinhamento de uma estrutura de palavras ou números com um corpo de fenômenos externos. Digo números, pois numa cultura escrita o número também se torna uma imagem visual, portanto uma cultura escrita é também uma cultura que conta e mede, e os procedimentos científicos e matemáticos formam parte da mudança na atitude mental. Segundo nos dizem, as construções arcaicas, incluindo Stonehenge e as pirâmides do Egito, concretizam observações astronômicas precisas e complexas. Mas uma construção, ao menos uma que requeira uma organização tão imensa do trabalho, é a resposta mais socialmente interessada que se pode dar à ordem da natureza.

7 Mais precisamente, o Duque de Gloucester, o futuro Ricardo III, em *Henrique VI*, parte III, 5.6.

Não é uma resposta socialmente desinteressada, assim como os pousos dos americanos na lua em 1969 não eram astronomia desinteressada. "Desinteressada", obviamente, é um termo relativo, e jamais absoluto, mas os graus relativos dele são de grande importância social.

A tendência normal da verdade de correspondência é não mítica, apelando não diretamente ao interesse, mas sim a critérios que são mais autovalidatórios, como a logicidade do argumento ou (normalmente num estágio ulterior) evidências impessoais e verificação. As atitudes mentais que ela desenvolve, contudo, que incluem a objetividade, a suspensão do julgamento, a tolerância e o respeito pelo indivíduo, transformam-se também em atitudes sociais, e se consolidam em torno de uma relação central com a sociedade. À expressão verbal do interesse por essas atitudes chamarei de mito de liberdade. O mito de liberdade é parte do mito de interesse, mas é uma parte que enfatiza a importância dos elementos não míticos da cultura, das verdades e realidades que são antes estudadas que criadas, fornecidas pela natureza e não por uma visão social. Ele assim estende-se à salvaguarda de certos valores sociais não diretamente ligados ao mito de interesse, como a tolerância para com as opiniões dissidentes.

O interesse por si só (até onde podemos considerá-lo isoladamente) tem grandes dificuldades em separar a aparência da realidade. Quando há uma ênfase tão forte sobre a coerência e a continuidade, o que se é e o que se faz são basicamente a mesma coisa, e de igual modo a sociedade como um todo é essencialmente o que a sociedade faz. O interesse é profundamente ligado ao ritual, às coroações, aos casamentos, funerais, desfiles, protestos, onde algo que é feito publicamente expressa uma identidade social interior. As atitudes socialmente críticas, que percebem a hipocrisia, a corrupção, o fracasso em fazer o que é esperado, as lacunas

Scanned with CamScanner

entre o real e o ideal, e coisas semelhantes, são antirritualísticas, e não podem atrair grande atenção social sem o apoio do único aliado poderoso que têm, a verdade da correspondência revelada por meio da razão e da evidência. O mito da liberdade desta forma constitui o elemento "liberal" da sociedade, assim como o mito do interesse constitui o elemento conservador, e os que o sustentam dificilmente compõem um grupo muito maior do que uma minoria crítica, e normalmente instruída. Formar a comunidade como um todo não é a função do mito de liberdade: ele precisa encontrar seu lugar na sociedade da qual faz parte, e reconciliar-se com ela. Sua relação com essa sociedade é simbiótica, embora seja às vezes vista, nos tempos de conflito intenso, como simplesmente parasítica.

Nas culturas orais, a continuidade verbal é preservada principalmente na forma puramente linear do lembrar e transmitir. A escrita invade esse movimento temporal ao fornecer um foco visual e espacial para uma comunidade. Nesse foco visual está a fonte de uma estabilidade maior, de modo que a ansiedade da continuidade não depende mais apenas da memória. De acordo com Sócrates no *Fedro* [274 e ss.], o deus egípcio Thoth, tendo inventado a escrita, gabou-se de que sua invenção aprimoraria imensamente a memória, mas ouviu dos outros deuses que a escrita, pelo contrário, destruiria a memória. O impasse entre o entusiasmo de um especialista em tecnologia e o conservadorismo de seu público jamais foi descrito de forma tão incisiva. Thoth e seus críticos estavam falando de diferentes tipos de memória: a escrita de fato reduz imensamente a importância social de um tipo de memória, porém cria um outro tipo, baseado num documento ou objeto físico que pode ser comparado a outros objetos. Na medida em que a capacidade de ler e escrever se difunde, o documento age, potencialmente, como uma força *democratizante* numa sociedade, ao fornecer uma fonte acessível como um contrapeso à tradição, embora outras forças

sociais, o analfabetismo generalizado, os manuscritos raros feitos por copistas, a censura, possam atrasar durante séculos esse desenvolvimento. Na tradição oral há uma tendência persistente para o esotérico.

No mundo antigo, a cultura grega fez a transição para os hábitos mentais da escrita, ao menos entre a sua minoria de líderes culturais, de uma maneira bastante completa. A expulsão dos poetas da república de Platão foi o sinal de que a cultura grega não tardaria a ser confinada pelo jargão dos poetas. Como resultado, toda a nossa tradição liberal na educação, como mostra a etimologia da palavra "acadêmico", vem principalmente dos gregos, e os nossos pressupostos científicos, filosóficos, matemáticos e históricos são essencialmente de origem grega. Uma guinada paralela rumo à escrita e à prosa aconteceu na cultura hebraica, mais ou menos na época da reforma deuteronômica, que transformou uma massa de lendas e oráculos num livro sagrado escrito principalmente em prosa. Mas o Antigo Testamento mantém uma ligação muito mais próxima com a tradição oral e a prosa de interesse. A filosofia, dentro do cânone bíblico, retém ainda a forma do provérbio e do oráculo; a história bíblica em momento nenhum é claramente separável da lenda e da reminiscência histórica. Esse elo com a tradição oral ainda está presente nos tempos talmúdicos, e qualquer cultura secular hebraica ou judaica que tenha se desenvolvido o fez fora do cânone e de seu comentário. A contribuição específica da mitologia hebraica e bíblica para a nossa própria cultura foi sua concentração num mito central de interesse, e a rigorosa subordinação de todos os outros fatores culturais a ele. Na Grécia, por outro lado, o programa de Platão de revisar e expurgar a mitologia grega não foi realizado, portanto nenhum cânone mitológico grego definitivo tomou forma. Homero não é Escritura do mesmo modo que a Bíblia é, e as estórias dos deuses, apesar de toda

Scanned with CamScanner

a autoridade de Homero, permaneceram dentro da órbita da tradição oral, com sua fórmula de " alguns dizem que...".

A tradição judaico-cristã nos mostra muito claramente como a verdade e a realidade são concebidas pelo interesse. Para o judaísmo, o que é verdadeiro e real é o que Deus diz e faz; para o cristianismo, a verdade é essencialmente a verdade da personalidade, especificamente a personalidade de Cristo. Dentro do cristianismo, sempre houve um sentimento de que o que há de verdadeiro na fé de um indivíduo deve sua verdade à presença daquilo na Bíblia, ou nos ensinamentos da igreja baseados na Bíblia. Na Primeira Epístola de João há um versículo que expõe a doutrina da Trindade que os estudiosos do Novo Testamento em geral reconhecem como uma inserção tardia. A inserção não é simplesmente uma fraude piedosa: caso se acredite na doutrina da Trindade, então, da perspectiva do mito de interesse, o modo de torná-la verdadeira é colocá-la na Bíblia. Tampouco esse procedimento difere em alguma coisa do que vinha acontecendo há séculos no livro sagrado: não é possível rastrear parte nenhuma da Bíblia a um tempo em que ela ainda não havia sofrido edições, cortes, fusões, atenuações e expurgos.

Quando perguntamos o que impeliu a cultura hebraica a desenvolver sua singular concepção de um livro sagrado definitivo, uma das respostas claramente está relacionada ao fato de que Israel era uma nação derrotada e dominada, com uns parcos intervalos de sucesso militar, e uma forte memória desses intervalos. O monoteísmo é uma ideia que seria muito naturalmente sugerida pela concepção de um império mundial. Assim como uma aristocracia guerreira produz uma aristocracia de deuses, que são designados a diferentes departamentos na analogia da administração, também a concepção de um único deus que reina parece a teologia apropriada para um estado que domina um mundo inteiro. O primeiro monoteísta de que se tem notícia foi um faraó egípcio, e entre os monoteístas mais devotos do Mundo Antigo estavam os persas, que conquistaram o mundo. O monoteísmo dos hebreus, em contrapartida, era associado ao sonho de alcançar alguma ordem mundial mais satisfatória no futuro. O Deus único era o seu Deus, unido a eles por contrato, cuja vontade enfim reestabeleceria o reino deles e destronaria os grandes impérios da Terra. A concepção judaica de um "Dia de Jeová", que foi adotada pelo cristianismo na forma do Juízo Final, aponta para algo muito distinto de um monoteísmo imperial. O monoteísmo hebraico diferia de credos semelhantes por ser uma crença social e politicamente revolucionária, e essa qualidade revolucionária foi herdada pelo cristianismo.

É difícil exagerar a importância, para a época atual, do fato de que o mito de interesse ocidental é, em sua origem, um mito revolucionário. Isso equivale à descoberta de uma dimensão inteiramente nova do tempo social, o senso de um futuro remoto, diferente do futuro pragmático revelado por meio do oráculo ou da divinação, que diz respeito principalmente ao destino imediato de algum projeto, ou, no máximo, ao destino individual de quem faz a pergunta. Muitas dessas descobertas são facilitadas, ou até mesmo possibilitadas, por algo que as sugere na gramática de uma língua, como um sistema de tempos verbais que incluem um futuro: a ausência disso na linguagem hebraica indica como foi poderosa a energia social por trás da descoberta. A mesma cultura, pelos mesmos motivos, produziu a concepção do *apocryphon*, o livro que deve ser selado em sua própria época e aberto quando chegar o tempo certo, o que está por trás de grande parte da psicologia da criação na literatura ocidental, especialmente nos últimos dois ou três séculos.

A reação ao cristianismo dos primeiros tempos foi típica das reações conservadoras a movimentos revolucionários. A mais

Scanned with CamScanner

antiga referência externa aos cristãos, nos *Anais* de Tácito, fala deles com um desprezo furioso que é altamente significativo, sendo que vem de um escritor que de modo algum se pode chamar de fraco ou histérico. Muito mais tarde, o imperador Marco Aurélio reclamaria de que tentara se livrar dos cristãos pela perseguição, mas que fora incapaz de lhes trazer muito incômodo, devido à *parataxis*, a disciplina militar dos cristãos. Nem mesmo ele conseguiu reconhecer que a igreja cristã vinha duplicando a autoridade romana com uma estrutura de poder que podia esconder-se nas trevas durante o tempo de perseguição, até que chegasse a hora de ressurgir e tomar o poder. Essa hora enfim chegou, e então, é claro, o movimento cíclico que é inerente à palavra "revolução" começou a operar.

Em todas as sociedades estruturadas, a classe dominante tenta se apossar do mito de interesse e fazer do mito, ou então de uma parte essencial dele, uma racionalização de sua supremacia. Na proporção em que o cristianismo ganhava autoridade secular, seu mito de interesse tendia a associar-se com os mitos das diversas classes dominantes, enquanto estas se sucediam umas às outras. Na Idade Média, a concepção de uma estrutura de autoridade, que exige proteção dos de cima e obediência dos que estão abaixo, conseguiu instalar-se no interior do mito religioso e também do sistema social. A ligação entre o protestantismo e a ascensão da burguesia foi alvo de ênfase consideravelmente excessiva da parte de historiadores e cientistas sociais, porém ainda no século XIX Matthew Arnold conseguiu, com alguma plausibilidade, associar a tradição "hebraica" ou judaico-cristã aos costumes da classe média vitoriana. Certamente, a associação do cristianismo à classe média contribuiu em muito para popularizar a concepção marxista de um mito de interesse proletário ou da classe dos excluídos. Contudo, o cristianismo nunca deixou de ser um mito revolucionário, jamais fundindo-se completamente a qualquer mito de classe dominante do modo como, ao que parece, fizeram o hinduísmo e o confucionismo no Oriente.

Esse fato dá ao cristianismo uma autêntica vitalidade em nossos tempos; todavia, também deu a ele uma qualidade negativa que por fim começou a gerar rivais para si. Vimos que um mito religioso de interesse tende cada vez mais, na medida em que perdura, a se especializar em um outro mundo, e na altura do século XVIII, a crescente ineficácia do elemento politicamente revolucionário do cristianismo, apesar de movimentos como, por exemplo, o metodismo, redundou numa crise. O monopólio cristão sobre o mito de interesse ocidental começou a ceder espaço para uma situação mais pluralista, na qual uma série de mitos novos e de natureza mais secular passaram a compartilhar espaço com ele. Naturalmente eram muitos os que insistiam que o verdadeiro mito de interesse só poderia ser encontrado num cristianismo redivivo, e a produção de manifestos desse tipo tornou-se uma indústria pesada da cultura, que existe até hoje. Mas não muitos desses — nem mesmo os de Kierkegaard, que era mais consciente que o normal do tipo de implícitos que viemos considerando aqui — foram capazes ou estavam dispostos a reconhecer o elemento revolucionário do cristianismo como essencial para sua efetividade, talvez até mesmo para sua validade.

Dos novos mitos de interesse políticos que começaram a surgir a partir do século XVIII, os mais importantes foram o mito da democracia e o mito revolucionário da classe operária, que ao fim encontraram o seu foco no marxismo. O primeiro mito, que baseou-se em fontes tanto clássicas quanto cristãs, foi um mito de interesse que tentava incorporar a si um mito de liberdade; o segundo foi um descendente mais direto da atitude revolucionária judaico-cristã original. O elo de continuidade entre o cristianismo e o marxismo é superficialmente

Scanned with CamScanner

menos óbvio do que a ancestralidade grega de nossas atitudes acadêmicas e liberais, pois cada revolução se forma em oposição à que a precedeu. Mas o elo está presente: não é fácil romper com os hábitos mentais formados por um arcabouço mítico, ou com aquilo que é muitas vezes chamado de tradição, e mesmo quando possível, é necessário antes saber que tradição é essa.

Há, particularmente, três características de um movimento revolucionário que o cristianismo e o marxismo têm em comum. Uma delas é a crença numa revelação histórica singular. Essa crença, que faz com que tantos liberais tenham tanta dificuldade com o cristianismo, é uma parte essencial de um modo de pensamento revolucionário: uma revolução começa num momento e num lugar específicos, e não em diversos pontos do tempo e do espaço. Ela começa com Jesus, e não com os fariseus e os essênios; com Marx e não com Owen ou o sansimonismo. Junto com essa singularidade vem a concepção de um cânone de textos essenciais e aprovados, e um traçar claro de linhas que protejam até mesmo contra as heresias mais amigáveis. Na verdade, o ataque à heresia ajuda a definir uma doutrina revolucionária de um modo que o ataque contra a oposição total não o faz. O cristianismo definiu a si mesmo não pelos ataques aos descrentes, mas pelos ataques aos arianos, ou gnósticos, e ao chamá-los de descrentes; o marxismo define-se não pelo ataque ao imperialismo capitalista, mas pelo ataque a Trótski ou Liu Shao-chi, e ao chamá-los de agentes do imperialismo capitalista. Uma terceira característica é a resistência a qualquer tipo de "revisionismo", ou à incorporação de outros elementos culturais ao pensamento da liderança revolucionária. As revoluções internas do cristianismo, em especial as protestantes, normalmente professavam ser um retorno ao Evangelho puro de seu fundador, e esse também precisa ser o alvo manifesto de novas linhas partidárias do marxismo. Há até mesmo um movimento ultrapuritano no marxismo, começando nos primeiros ensaios de Marx sobre alienação,

antes que o marxismo social e institucional começasse. A tendência antirrevisionista é normalmente uma tendência antiliberal. Revoluções, naturalmente, são dirigidas contra uma supremacia que detém o poder, e os liberais — desde o "debilitado Orígenes", como Eliot o chama, até Erasmo, e de Erasmo até os liberais da política de nossos próprios tempos — são normalmente encarados pelos revolucionários, consciente ou inconscientemente, como porta-vozes do *establishment* a que fazem oposição.

Nos primeiros séculos cristãos, a tradição "pagã" destronada começou, lentamente, a formar uma oposição liberal, modificando, relaxando e expandindo a estreiteza revolucionária do mito de interesse cristão, e dessa forma criando a base para um mito de liberdade. Algo disso refletiu-se na literatura: retornaremos depois a esse assunto, mas podemos apontar aqui a convenção da poesia amorosa, desenvolvida principalmente a partir de Ovídio. Ela tornou imaginativamente claro que Eros era uma força prodigiosa a se levar em conta, em contraste com o cristianismo oficial, que, como a maioria dos movimentos revolucionários, requeria de seus adeptos mais devotados a energia a mais que vem da sublimação sexual. Novamente, o mito cristão, ao permanecer tão próximo da tradição oral, havia colocado uma forte ênfase sobre o ouvido, sobre o escutar da palavra, sobre a receptividade à autoridade que une a sociedade. Na palavra "idolatria", e em sua recorrente iconoclastia, o cristianismo expressou seu antagonismo ao poder hipnotizante do mundo externo visível. Foi uma expansão mais liberal da cultura cristã que gerou o desenvolvimento das artes visuais, incluindo as artes do teatro, de que tanto desgostavam os cristãos mais rigorosos, inclusive Pascal e muitos dos puritanos. O crescimento do realismo e da observação direta da experiência e da natureza na arte ocidental também ajudou a relaxar a preocupação cristã com a unificação da sociedade num vínculo compartilhado

Scanned with CamScanner

de crença. O ensinamento cristão de que não havia deuses e tampouco nada de numinoso na natureza, de que a natureza compartilhava com o homem a condição de criatura, e de que os deuses que os homens haviam descoberto anteriormente na natureza eram, todos eles, demônios, reflete um temor de se virar as costas para o interesse social e voltar-se para a ordem da natureza. Depois que esse movimento já se tornara irrevogável, persistiu durante séculos a crença de que a ordem que os cientistas encontram na natureza poderia ser explicada apenas como produto de uma mente divina. Essa suposição não tem função intelectual na ciência; sua função é social, uma tentativa, da parte de um mito dominante de interesse, de conter um irrequieto e beligerante mito de liberdade.

A questão central do interesse, "o que devemos fazer para ser salvos?", é essencialmente a mesma em todas as épocas, mas, naturalmente, as concepções de salvação variam. Existem *dois* mundos para o homem: um é o ambiente natural, que é apresentado ao homem objetivamente e deve ser estudado e examinado; o outro é a civilização, que ele aceita ou tenta modificar. Para o cristianismo tradicional, somente Deus é criativo, tendo ele criado não apenas a ordem natural como também os modelos da civilização humana. Deus construiu a primeira cidade e plantou o primeiro jardim; Deus foi o primeiro artista, a natureza sendo a arte de Deus; Deus concebeu as leis essenciais da humanidade e revelou ao homem a verdadeira religião. Para a maior parte dos mitos de interesse dos nossos tempos, e para todos os mitos radicais, o único poder criativo na situação advém do próprio homem, portanto a verdade ou realidade que há nele está ligada ao desejo humano, com o que queremos ver existir, e com a habilidade prática do homem, com o que podemos fazer com que exista. Marx, até onde sei, não falava dessa realidade criada como mito: essa associação, no caso do pensamento revolucionário, foi feita mais tarde, principalmente por Sorel, embora esteja implícita em Hegel,

que faz o absoluto deixar de ser substância e passar a ser sujeito — mudança que é adotada nas *Teses sobre Feuerbach* de Marx. Quando ouvimos que é mais importante mudar o mundo do que estudá-lo, sabemos que há, novamente, um movimento social em progresso que procura subordinar todos os mitos filosóficos de liberdade a um novo mito de interesse.

Os maiores mitos de interesse, os que alteraram de modo permanente a consciência social do homem, normalmente tiveram início num estado de ânimo que talvez seja melhor chamado de abominação. Abominação à idolatria, ao pecado, à exploração, ao que a alma, em Yeats, chama de crime de morte e nascimento: essas foram as grandes repulsas que produziram a lei judaica, a igreja cristã, o partido marxista e os ensinamentos do compassivo Buda. Os verdadeiros inimigos desses movimentos não são aqueles que se opõem, mas os que são indiferentes: o oposto da fé não é a dúvida, mas a incapacidade de entender para que tanto drama. É possível que estados de ânimo semelhantes estejam crescendo entre nós. Tendemos a associar os inimigos físicos da sociedade — a pobreza, a doença e a imundície — principalmente às nações "subdesenvolvidas". Mas podemos também sentir que as mesmas palavras se aplicam igualmente aos nossos bairros mais pobres, à grande mídia com sua tolice, aos nossos automóveis fedorentos e assassinos. Quando tais sentimentos são reforçados por concepções mais teóricas, como o "motivo do lucro", um mito de interesse está se desenvolvendo. No passado, tais repugnâncias, quando bastante profundas, deram uma nova volta no ciclo da história, formando uma nova organização que dominou sua cultura, às vezes por séculos inteiros.

De acordo com Vico, a história toma a forma de uma série de ciclos dessa espécie, tendo início com uma repulsa — que ele simboliza pelo medo do trovão — a uma existência estúpida e desorientada. Chega um estágio do desenvolvimento

Scanned with CamScanner

histórico, porém, em que sentimos já ter superado certos estágios anteriores, estágios cruéis ou supersticiosos, e todos os movimentos cíclicos trazem consigo a sombria humilhação de ser forçado a retornar a esses estágios anteriores. O momento desse retorno coincide muito proximamente com a chegada de um novo mito de interesse à posição de supremacia social. É um axioma antigo, transmitido por Lucrécio,[8] que os efeitos sociais das religiões, isto é, estruturas de crença e interesse em geral, são malignos em proporção direta ao poder e influência temporal que exercem. Nos tempos cristãos, havia alguns pensadores, incluindo os autores do medieval *Defensor Pacis* [defensor da paz], que consideravam a autoridade temporal a fonte essencial da corrupção na igreja. Mesmo assim, sempre que um mito de interesse novo e poderoso se desenvolve, podemos ver uma era de trevas, ou o que Gibbon chamou de triunfo do barbarismo e da religião, em sua penumbra, assim que ela passa da exortação à organização.

Como nos mostra o título *Declínio e queda*, de Gibbon, existe no interesse um ritmo de morte e renascimento: o que declinou e caiu foi talvez tanto uma aura quanto uma autoridade concreta que coletava impostos e impunha leis. Mas não há fatalismo em tais questões, nenhuma necessidade de passar por um novo ciclo, nenhuma necessidade de abrir mão daquilo que arrancamos à força das mãos da intolerância e da crueldade. O mundo abominado é o outro aspecto do que encontramos na seção anterior como mundo modelo: na literatura é primariamente o mundo da ironia e da sátira, assim como o mundo modelo é mais diretamente exprimido pelo idílio, pela pastoral e pela romança idealizada. Assim como o mundo modelo, é mais útil para nós quando mantido diante de nossos olhos no presente, tanto como visão imaginativa quanto como inimigo contra o qual lutar, e não projetado no passado, como parte de um mito

8 *De Rerum Natura*, 1.63 ss.

de paraíso perdido ou de algum outro mito de alienação, ou no futuro, onde escapar dele é associado a alguma cenoura de burro, progressiva ou revolucionária.

Quando, em nosso próprio mundo, olhamos para o que quer que faça dele, não exatamente o mundo abominável, mas algo que podemos suportar no meio-tempo, descobrimos que um dos elementos mais importantes é a tensão entre interesse e liberdade. Quando um mito de interesse consegue que tudo se realize conforme a sua preferência, ele se transforma na mais sórdida das tiranias, sem nenhum princípio moral exceto os de suas próprias táticas, e um ódio de toda vida humana que porventura escape de suas obsessões específicas. Quando um *mito de liberdade* consegue tudo o que quer, ele se transforma num parasita preguiçoso e egoísta alojado numa estrutura de poder. A sátira nos mostra, em *1984*, a sociedade que destruiu sua liberdade, e em *Admirável mundo novo*, a sociedade que esqueceu o seu interesse. Ambos devem estar presentes, e somente então o indivíduo autêntico e a sociedade livre podem existir.

Scanned with CamScanner

III

Ao tentar descobrir qual é o lugar que cabe à literatura nessa dialética entre interesse e liberdade, podemos, creio eu, tirar muito proveito de um renovado estudo das duas "defesas" clássicas da poesia na literatura inglesa, feitas por Sidney e Shelley. As duas obras são bem conhecidas, mas, no atual contexto, pode ser que mostrem aspectos menos familiares. Ambas surgem no centro de dois movimentos da cultura inglesa, o humanismo renascentista e o romantismo, que são estágios de importância cabal em nosso caminho crítico. Na defesa está implícito o ataque: o ensaio de Sidney é normalmente contrastado com o tipo de declaração antipoética muitas vezes chamada de "puritana", como a *School of Abuse* [Escola de abuso] de Gosson (embora tecnicamente Gosson fosse menos puritano do que Sidney), e Shelley parte da sátira de seu amigo Peacock, *The Four Ages of Poetry* [As quatro idades da poesia]. Ataques à poesia, por sua vez, podem nos informar

Scanned with CamScanner

muito a respeito das ansiedades sociais que trabalham contra o poeta em todas as épocas.

O homem vive, como observamos, em dois mundos. De um lado, há o mundo que ele concretamente habita, o mundo da natureza ou seu ambiente objetivo, e do outro a civilização que ele está tentando construir ou manter separada de seu ambiente, um mundo enraizado na concepção da arte, assim como ambiente é enraizado na concepção da natureza. Para o mundo objetivo, ele desenvolve uma linguagem lógica, feita de fatos, razão, descrição e verificação; para o mundo potencialmente criado, ele desenvolve uma linguagem mítica de esperança, desejo, crença, ansiedade, polêmica, fantasia e construção. Esse tipo de linguagem sempre se relaciona, de algum modo, com uma forma ideal de civilização. Para a maioria das pessoas de hoje, a forma ideal é associada ao futuro, como o mundo em que desejamos viver; nas eras passadas, costumava ser associada ao passado ou a um período em que não existia o tempo, anterior ao início da história.

Em sua forma "pura", o interesse é exprimido por uma crença cega que pouco se importa com a razão ou as evidências, ou, no mínimo, não depende delas. Mas, na medida em que o senso da importância da verdade de correspondência se faz sentir, o interesse precisa buscar e entrar em acordo com esse outro aspecto do senso de realidade da mente. Sua primeira tentativa de fazê-lo é construir uma síntese dedutiva da experiência, na qual os princípios do interesse formam as premissas maiores e os fatos da experiência devem ter uma relação lógica com eles.

Essa é a tendência da filosofia medieval que teve seu auge no tomismo. Sob ela havia um esforço gigantesco de demonstrar que o cristianismo possuía tanto a verdade de correspondência quanto a verdade da revelação, e que era verdadeiro pelos testes da razão e da evidência histórica. A fé cristã, ou corpo central de

interesse articulado, dessa forma tornou-se a base da estrutura racional dedutiva fornecida pela teologia, da qual, um por um, os princípios da filosofia, e enfim os da ciência, seriam, ao menos idealmente, deduzidos. O marxismo ainda está às voltas com um escolasticismo dedutivo semelhante, afirmando que seus princípios são "científicos", isto é, premissas maiores válidas para a ciência. Nas democracias também, um forte anseio por uma síntese enciclopédica do pensamento — que contaria com um corpo solidamente consagrado de fatos e leis científicos como seu alicerce, e as premissas da crença e da esperança como sua superestrutura — continua retornando em todas as gerações. Após a *Fenomenologia do espírito* de Hegel, tais ambições deram um viés fortemente cosmológico à filosofia do século XIX, quando construir "sistemas" enciclopédicos, ou catedrais verbais de conhecimento e fé, era muitas vezes considerada a tarefa primária da filosofia. Talvez seja significativo que os esforços realmente profundos de "reconciliar" os dois tipos de realidade acabem se revelando canibalísticos: em Hegel, o conhecimento, em última instância, engole a fé, assim como na *Suma contra os gentios* a fé, em última análise, engole o conhecimento.

Ainda assim, o arcabouço mítico cristão medieval era abrangente o bastante para conter o que já chamamos de "oposição liberal" do aprendizado e da cultura de base clássica — que, é claro, não era uma oposição no sentido de um grupo distinto de pessoas defendendo outro mito de interesse. Pela altura do século XVI, a síntese dedutiva, embora ainda presente, existia no que Wallace Stevens chamava de demarcações mais fantasmais. Ela fora enfraquecida pelos ataques contra um de seus principais pontos de apoio, o real universal, na filosofia nominalista, e foi ainda mais enfraquecida, na Inglaterra, pela Reforma Protestante, a tendência geral do protestantismo sendo separar as áreas de fé e conhecimento. Nessa situação, a "oposição liberal" — ajudada pela difusão

Scanned with CamScanner

da educação superior entre o laicado, a invenção da prensa tipográfica, e o aumento da autoridade centralizada em nações e cidades-estado — consolidou-se no humanismo, e assumiu um papel central na sociedade renascentista.

O humanismo pode ser visto, de nossa atual perspectiva, como um estágio da acomodação da cultura literária de uma sociedade a um mito de interesse dominante. Historicamente, foi o inevitável segundo estágio após o colapso do esforço de construir a síntese dedutiva. Os humanistas eram principalmente, para usar uma expressão um tanto batida, "humanistas cristãos": teriam considerado absurda a tentativa de retornar ao paganismo ou ao politeísmo, e construir um novo mito de interesse teria destruído toda a ideia do humanismo. Apesar de todo interesse que os humanistas cultivaram pelo estudo da Bíblia e da teologia, e apesar de toda a ampla gama de seus interesses práticos, a ideia de humanismo é algo distinto dos interesses religiosos e políticos de sua época, e complementar a eles.

Por muitos séculos, os hábitos mentais de uma cultura de escrita haviam obtido dominância suficiente para que a linguagem da prosa e da razão fosse considerada como a expressão verbal primária da realidade. Aceitava-se que poeta nenhum poderia ser considerado possuidor, na religião, do tipo de autoridade que tem o teólogo; e na história e nas questões morais também, a linguagem da poesia fica aquém da linguagem do que é considerado verdade literal. Uma vez firmada a cultura escrita, a figura oral central dela torna-se o orador. O humanismo tomou posse das concepções centrais da cultura oratória da Roma augustana, inclusive da concepção de um aprendizado enciclopédico adquirido por meio de um treinamento retórico. A teoria por trás disso é assentada no *De Oratore*, de Cícero, e sua presença ou suposta presença em Virgílio foi uma das coisas que deram a ele uma reputação tão lendária na Idade Média e em épocas posteriores.

A cultura augustana foi contemporânea de dois outros desenvolvimentos sociais que, para a perspectiva histórica do humanismo, foram de importância definitiva: a centralização da autoridade temporal no imperador e o início do cristianismo. Naturalmente, os humanistas, assim como seus predecessores medievais, presumiram que os elos entre o império nascente e a igreja nascente fossem muito mais estreitos do que de fato eram. A *Quarta écloga* de Virgílio, e a estória "O grande Pã está morto", em Plutarco, foram compreendidas como profecias messiânicas; acreditava-se que Sêneca trocara correspondências com São Paulo; as *Metamorfoses* de Ovídio eram uma espécie de Bíblia pagã, visto que abrangia desde a criação e estórias sobre o dilúvio até visões sobre o fim da natureza. Em Ovídio, Virgílio, Horácio e outros, há estados de ânimo assombrados pela impressão de uma mudança fatídica nas questões humanas, que Yeats comunica na expressão "Lua cheia em março", uma expressão que liga o assassínio de César à Ressurreição, e tais estados de ânimo foram naturalmente associados ao nascimento de Cristo nas eras cristãs. Assim, o período de Otávio Augusto teve em si algo de uma encarnação secular e também sagrada.

Assim sendo, teve uma importância especial para um movimento que não se arrogava a autoridade espiritual do cristianismo e tampouco o poder temporal de um príncipe ou imperador, que tentava, ao contrário, estabelecer uma espécie de elite equilibradora na sociedade, permitindo que os estudos e a cultura daquela sociedade se desenvolvessem sob a proteção das duas autoridades. O cristianismo tinha a verdade, mas não tinha estilo: São Paulo escrevia num grego inferior, e o latim patrístico não podia ser comparado ao de Cícero. O príncipe tinha poder, e teoricamente era a pessoa mais importante a receber o treinamento do orador enciclopédico, e daí vêm tratados como *A educação de um príncipe cristão*, de Erasmo, ou *The Governour*, de Thomas Elyot, para os quais o grande protótipo clássico foi

Scanned with CamScanner

a *Ciropédia* de Xenofonte, a educação ideal do príncipe ideal. Na prática, porém, o príncipe provavelmente seria um homem de vontade forte, e a função social do humanista, na prática, era mais próxima à de servo e conselheiro do príncipe, o cortesão cuja educação é delineada em Castiglione.

Na literatura medieval, muitas vezes topamos com a concepção do círculo cavaleiresco, o grupo de cavaleiros unidos por um determinado símbolo circular, como a Jarreteira ou a Távola Redonda, que se colocavam ao serviço do príncipe e aos ideais sociais da igreja. O tema do círculo cavaleiresco, que normalmente se dissolve em alguma conclusão trágica ou elegíaca, atravessou a literatura inglesa desde os grupos *comitatus* na poesia heroica mais antiga até Tennyson — na verdade, até T. H. White e Tolkien. Em alguns sentidos, os humanistas formaram uma contrapartida civil e intelectual ao círculo cavaleiresco, e a ligação entre um e outro é o tema do maior poema inglês do humanismo renascentista, o *Faerie Queene* de Spenser. Aqui, um grupo de cavaleiros passa pelas atividades típicas dos cavaleiros, como resgatar donzelas e matar dragões e gigantes, mas toda essa atividade na verdade simboliza a educação cultural e religiosa ideal do príncipe cristão e renascentista ideal.

O humanista era tipicamente um estudioso e crítico, e não um poeta, e o humanismo se via como criador de um arcabouço social para o poeta e também como responsável por sugerir a ele as convenções e normas de sua expressão. Não só houve poetas maiores e menores, como também gêneros maiores e menores — os gêneros maiores, em particular o épico, tendo o papel social específico de lidar com as figuras da classe reinante, e de requerer do poeta algo da amplitude enciclopédica de instrução que se supunha que Homero e Virgílio possuíam antes dele. Essa instrução deveria ser colhida de todo o corpo da literatura clássica, assim como da literatura cristã; e, pelo humanista, os autores gregos e latinos eram vistos como

autoridades em todos os ramos do conhecimento, Vitrúvio na arquitetura e Galeno na medicina não menos do que Cícero e Virgílio na literatura. A prensa tipográfica, permitindo aos estudiosos estabelecer uma *editio princeps* e retirar um texto clássico do fluxo corruptor do tempo, com todos os seus riscos de erros inseridos pelos escribas e manuscritos negligenciados por ignorância, teve um papel central na dramatização dessa noção de autoridade e comunidade intelectual. Assim, ela representa um estágio mais elevado na criação de um foco espacial para uma comunidade, o qual, como vimos, é inerente a todas as formas de escrita.

Os gêneros literários do próprio humanismo, que foram os de Cícero, e antes dele, de Platão, representam o tipo de desenvolvimento da prosa interessada que deveríamos esperar de sua situação cultural. Eles incluem a epístola formal, em que o escritor fala como membro de uma comunidade especializada se dirigindo a outro; a defesa retórica da qual a apologia de Sidney é um exemplo; o diálogo com uma ambientação de simpósio; e o tratado educacional, às vezes tomando a forma de uma Utopia, em imitação da *República* de Platão e do tratado paralelo de Cícero do qual vem o *Somnium Scipionis*.[1] Todos esses são gêneros que expressam a noção da importância social da educação literária. O aprendizado enciclopédico não é aprendizado especializado: a versatilidade é um ideal humanista, pois somente através da versatilidade é possível manter um senso de perspectiva social, enxergando toda gama e escopo da cultura de uma comunidade. Como estudioso, o humanista pode ser especializado tanto quanto o gramático de Browning, mas, assim como ele, o estudioso relaciona sua especialização a uma visão social abrangente.

Essa visão nunca esteve longe da visão do amador, que é o ideal palaciano de Castiglione, e cuja função social primária é ser

1 "O sonho de Cipião", sexto livro da *República* de Cícero — NT.

Scanned with CamScanner

um patrono e *connoisseur* das artes. Para Castiglione, o amador refinado faz tudo com uma facilidade e uma leveza (*sprezzatura*) que sugere brincadeira, a qual por sua vez sugere a posição social do cavalheiro, a pessoa liberta, não da responsabilidade social, mas das obrigações da labuta. O humanista tendia a desconfiar da linguagem técnica, do tipo que não pode ser digerida a ponto de fazer parte das conversas cultas, pois isso sugeria as atividades laboriosas ou profissionais de uma posição social inferior. Esse preconceito foi levado até o ponto de transformar o nome do grande gênio analítico Duns Scotus, com o seu vocabulário filosófico técnico, em sinônimo de estupidez.[2] A instrução do humanista era retórica, e a retórica desenvolvera um formidável jargão próprio, mas, ainda assim, os cavalheiros não usavam "termos pedantes" em suas conversas ou escritos. Essa atitude social reflete-se no fato de que os grandes filósofos dos dois séculos seguintes foram, no sentido estrito, amadores, desligados da profissão dos "escolásticos".

"Não sabeis", disse Roger Ascham,

> que danos trazeis ao aprendizado, vós que não atentais para as palavras, mas sim apenas para o conteúdo, e dessa forma criais um divórcio entre a língua e o coração. Pois observeis todas as épocas... e certamente descobrireis que, quando as palavras apropriadas e boas passaram a ser negligenciadas... também os maus atos começaram a brotar, estranhas maneiras a oprimir as boas ordens, opiniões novas e tolas a rivalizar com a doutrina antiga e verdadeira, primeiramente na Filosofia, e depois na Religião.[3]

2 Refere-se aqui à palavra *dunce*, de igual pronúncia, que significa "estúpido", "idiota" — NT.

3 O trecho de Roger Ascham está em *The Scholemaster*, l. 2, in *English Works of Roger Ascham*, ed. Wright, Cambridge University Press, 1904, pp. 265–6; e de Milton em *Familiar Letters*, nº 8 a Benedetto Bonmattei, ed. Donald Lemen Clark, trad. David Masson, em *Works of John Milton*, 12:33.

Percebemos nessa passagem a força daquilo que chamamos de ansiedade da continuidade, coisa típica do humanismo; porém, o mesmo *topos* está sendo repetido no século seguinte por Milton num contexto mais revolucionário:

> Pois deixemos que as palavras de uma nação se mostrem em parte grosseiras e ofensivas em si mesmas, e que em parte se degradem pelo uso e sejam incorretamente pronunciadas, o que demonstram, a não ser que, muito provavelmente, os habitantes daquela nação são uma raça indolente, ociosa e bocejante, cuja mentalidade já foi há muito preparada para todo tipo de servilismo? Por outro lado, jamais ouvimos dizer que algum império, algum estado, não tenha prosperado bastante ao menos enquanto durava o gosto e o cuidado por sua própria língua.

Ascham indica como o humanismo se enxergava como fornecedor do complemento à autoridade social. A autoridade autêntica vem da igreja e do estado, que implementam as formas espiritual e secular do que temos chamado de mito de interesse. O discurso preciso, disciplinado e elegante é a manifestação, ou a presença audível, dessa ordem e estabilidade na sociedade. A ordem da comunidade e a ordem da comunicação são interligadas não magicamente, mas como realidade e aparência. O humanismo não era científico ou particularmente simpático à nova ciência: era um culto da autoridade, precisamente por ser um movimento literário, girando em torno de seus clássicos em vez de desenvolver-se e avançar no tempo, como faz a ciência. Porém, como vemos em Milton, essa atitude profundamente conservadora do humanismo, sua devoção à ordem e à disciplina, não é necessariamente parte de uma visão autoritária da sociedade. O humanismo propicia uma situação social para o poeta numa cultura de escrita e argumentação, na qual o poeta, como Créssida, deserta do

Scanned with CamScanner

campo que se defende e debanda para o campo que faz o cerco. Isto é, em vez de ser o professor que ensina o mito de interesse, ele se torna parte do mito de liberdade, devendo muitíssimo à cultura clássica, que usa como uma espécie de contrapartida liberal e imaginativa a um tema cristão. Ele tem, é claro, pouca ligação com qualquer coisa que coloquemos na base do mito de liberdade, os elementos não míticos da lógica, da evidência e da verificação que são subjacentes à filosofia e à ciência. Ele representa, contudo, algo do espírito da "liberdade antiga" que Milton sempre associa à literatura clássica em seus melhores períodos. Na tradição oratória sempre existira uma associação com a liberdade política, a começar por Demóstenes e sua luta contra o imperialismo macedônico. Até mesmo Cícero, apesar de toda sua inépcia política, trazia em si um pouco dessa aura, e algo dela foi absorvido por seu contemporâneo Catão, este muito desprovido das qualidades de orador.

Estou inserindo a defesa de Sidney *no* contexto do movimento humanista porque sua visão *da* poesia é muito crucialmente típica desse movimento. Assim que perguntamos por que seria necessária uma defesa da poesia, somos levados para o centro mesmo da situação humanista. Muitas pessoas da época de Sidney em diante foram obcecadas com os valores de uma cultura escrita. A religião, para a maioria delas, era derivada de um livro; ser analfabeto era espiritualmente perigoso, no entanto a religião tinha de ser compreendida a partir do livro nos termos da prosa mais simples possível. Daí a atitude de panfletistas como Gosson, que exigiu saber por que Platão não tinha razão, e por que os poetas, com seus modos de pensamento obsoletos e seu anseio pelo fabuloso ainda deveriam ter direito à nossa atenção.[4]

Gosson é tratado um tanto injustamente por Sidney, se é que chega a estar presente ali, e o senso de ameaça social não é

4 Como anteriormente apontado pelo próprio Frye, a ocasião da *Defence of Poetry* de Sidney foi refutar *The School of Abuse*, de Stephen Gosson — NT.

muito opressivo. Não obstante, existe em Sidney, assim como na maioria de seus contemporâneos, algo da impressão de que o poeta foi roubado de uma herança maior. Num passado distante, anterior mesmo a Homero, um período associado a nomes lendários tais como Museu, Lino e Orfeu, junto com Zoroastro no campo da religião e Hermes Trismegisto na filosofia, o poeta, como muitas vezes nos informam as críticas literárias renascentistas, era o legislador da sociedade, o fundador da civilização. Isso se refere, como já observado anteriormente, às condições sociais de uma cultura oral ou pré-letrada, em que o poeta profissional é, se não exatamente um legislador, ao menos um educador, o homem que sabe porque lembra.

O impulso enciclopédico em um mito de interesse também foi percebido pelos críticos elisabetanos como algo que estava dentro ou imediatamente por trás de Homero, e eles nutriam por isso o mesmo tipo de admiração sentimental que muitas pessoas de nossos tempos nutrem pela síntese cultural da Idade Média — uma comparação que, como vimos, não é aleatória. Sidney enfatiza esses temas menos do que muitos de seus contemporâneos — Chapman, por exemplo — porém eles ainda estão presentes, presos à comum suposição renascentista de que, entre todas as realizações humanas, as maiores são as mais antigas. O poeta está agora num papel social subordinado e deve conformar-se com isso, chegando até ao ponto de escrever uma defesa da poesia. Mas ele jamais pode esquecer o *glamour* de sua herança ancestral, os dias em que a inspiração divina descia sobre ele com o *raptus* da verdadeira profecia. "Est deus in nobis" [Deus está em nós], disse Ovídio.[5] Esse "deus" não é mais um deus: é apenas um poder psicológico e subjetivo, embora ainda seja numinoso, ainda fale com uma autoridade misteriosa e terrível, e caçoar dele continue sendo perigoso.

5 *Fasti*, 6.5.

Scanned with CamScanner

A posição crítica geral de Sidney está contida no mesmo arcabouço cristão de suposições usado pelos detratores da poesia. Numa cultura escrita, as normas do significado são criadas pelos escritores não literários: são os escritores de prosa discursiva que realmente querem dizer o que dizem, e alinham suas palavras com precisão aos fatos ou proposições que estão comunicando. Comparado a eles, o significado do poeta é indireto, ou irônico, como melhor se diz hoje em dia. O apologeta da poesia tem, em primeiro lugar, de considerar a questão: será a poesia verdadeiramente educativa? Para Sidney, assim como para seus contemporâneos em geral, o objetivo da educação, no sentido mais amplo, é a reforma da vontade, que nasce no pecado e está andando pelo caminho errado. A verdade, por si mesma, não pode mover a vontade, mas a poesia, aliada à verdade, usando a vividez e a ressonância emocional que lhe são peculiares, pode mover os sentimentos de maneira que estes se alinhem com a inteligência, e dessa forma ajudar a mover a vontade. A função da poesia, portanto, é fornecer um *análogo retórico* da verdade interessada. A retórica, disse Aristóteles, é o *antistrophos* da verdade, o coro que a ela responde, e qualquer função social genuína que o poeta possa ter depende da consonância entre sua retórica e as disciplinas racionais, com sua relação mais exata com a realidade.

Assim, a concepção de poesia em Sidney é uma aplicação da perspectiva humanista geral da fala disciplinada como a manifestação ou presença audível da autoridade social. Em sua relação com o interesse secular, e mais particularmente com a coragem militar, descobrimos que a poesia é, não uma corruptora da coragem, mas sim "a companheira dos quartéis". No que diz respeito ao interesse cristão, a poesia nos leva do nível mais baixo da natureza — o mundo físico comum, que é essencialmente alienígena para o homem — ao nível superior da natureza genuinamente humana, onde o homem deve estar e originalmente estava, o nível simbolizado em mitos do Paraíso

e de uma Era de Ouro. Portanto, Sidney diz que o mundo da natureza é feito de latão, e que somente os poetas nos dão um mundo dourado, e também que a poesia desenvolve uma "segunda natureza" ao relacionar-se com um mundo ideal onde a distinção entre natureza e arte deixou de existir.

A próxima questão a abordar é a levantada pela acusação de que a poesia lida apenas com o que é falso ou fabuloso. Aqui, Sidney segue a linha argumentativa que veio de Aristóteles, de que a declaração verdadeira é a declaração específica e particularizada. Tal declaração se divide em dois tipos: a histórica ou factual, e a predicativa ou conceitual: as primeiras são exemplos ou casos; as segundas, princípios ou preceitos. A poesia se afasta das declarações particulares: o poeta, diz Sidney, jamais afirma ou nega. Ele produz o seu próprio tipo diferenciado de declaração, que combina o exemplo do historiador com o preceito do filósofo moral. Comparado ao historiador, o poeta não nos dá o evento existencial, mas sim o evento recorrente ou essencial; comparado ao moralista, ele não nos conta a verdade essencial, mas sim a verdade existencial, o tipo de verdade que somente pode ser apresentado por meio da ilustração ou da parábola. O que é mais distintivo da poesia é o poder que o poeta tem de ilustrar, um poder que é parcialmente a habilidade de popularizar e tornar mais acessíveis as verdades da revelação e da razão.

Aqui está o motivo da importância, para os críticos humanistas, da classificação *ut pictura poesis*. A poesia é uma imagem que fala, apresentando vividamente e sem pedantismo ou jargão o que mais nos interessa compreender. Não há portanto incoerência em dizer, por um lado, que o poeta populariza as disciplinas racionais, edulcora a pílula, fornece instruções para o simples, e, por outro lado, que a grande poesia é um tesouro de sabedoria esotérica que os poetas esconderam em parábolas, "para que dela não façam mau uso as inteligências

Scanned with CamScanner

profanas", como diz Sidney. Essas duas visões da poesia podem ser compreendidas por meio do mesmo axioma *de ut pictura poesis*, que presume que somente o que é simples e vívido pode ser verdadeiramente profundo. O pedantismo e o jargão, as linguagens do estudo especializado, produzem obscuridade, mas a profundidade do obscuro não é genuína.

Disso vemos como os interesses documentários ou "contextuais" da crítica posterior se originaram. Para que o estudo da poesia faça sentido, nessa perspectiva, é preciso relacioná-la às duas disciplinas vizinhas que fazem declarações literais, e chegar de fato a declarar a verdade e expor os fatos. Estamos de volta ao caos teórico a que nos referimos anteriormente, onde compreendemos um poema "literalmente" por meio do significado que ele compartilha com a escrita não literária. O axioma *ut pictura poesis*, contudo, claramente implica que o poema realmente significa não o que diz, mas o que ilustra ou mostra. O próprio Sidney não está inteiramente consciente dessa implicação, que é de imensa importância para a teoria da crítica, mas ela está em concordância com a essência do argumento proposto por ele. O que o poeta diz é de importância limitada: seja lá o que for, outras formas de expressão verbal o dizem de uma maneira que se aproxima mais da verdade "literal". O poeta, na época de Sidney, era, é claro, imensamente apreciado por sua capacidade de fazer declarações sentenciosas, do tipo que os leitores e os estudantes copiavam em seus cadernos de frases. Mas, quanto mais uma sentença é admirável, mais ela é um eco daquilo que já sabemos de um outro modo. Gerard Manley Hopkins traça uma distinção entre o "sobrepensamento" de um poeta — o sentido explícito — e o "subpensamento" — a tessitura de imagens e metáforas.[6] Contudo, o subpensamento de um poeta, seu sentido metafórico ou figurado, é claramente o seu

6 Carta a Alexander Baillie, 14 de janeiro de 1883, em *A Hopkins Reader*, pp. 177–8.

pensamento real, e numa cultura escrita ele, até certo ponto, inclusive se separa da declaração explícita.

Quando examinamos Shakespeare, compreendemos que a cultura elisabetana ainda é, em imensa medida, oral, e que a existência de um teatro poético popular é evidência desse fato. Em Shakespeare vemos uma grande parcela da função original do poeta, de educar oralmente, ainda acontecendo — o que fica mais óbvio nas peças históricas. Shakespeare também mostra a identificação com a atitude do público que é própria do poeta oral. No nível da declaração explícita — no nível do que a peça aparenta estar dizendo, ele parece disposto a aceitar a hipótese, ou o implícito, de que Henrique V foi um conquistador glorioso e Joana d'Arc uma bruxa iníqua, de que Shylock é um exemplo típico dos judeus ou do judaísmo, de que os camponeses devem ser vistos através dos olhos da aristocracia, de que o soberano reconhecido por todos é o ungido do Senhor e pode curar doenças em virtude de sê-lo, e muitas outras coisas que o crítico moderno evita abordar, cheio dum silêncio constrangido. Com Shakespeare, ainda distamos em muitos séculos da comparação feita por T. S. Eliot, segundo a qual o sentido explícito de um poema é como um pedaço de carne que o ladrão atira para o cão de guarda de maneira a distraí-lo.[7] Mas há claramente alguma coisa nos postulados acríticos de Shakespeare que tem a ver com reconfortar as ansiedades populares e evitar que uma censura vigilante, e de modo algum ininteligente, se irrite.

Não falo é claro de uma política consciente da parte de Shakespeare: estou meramente aplicando a ele um princípio central da crítica. Atitudes sociais questionáveis ou obsoletas, como se expressam naquilo que parece ser o sentido superficial, não afetam o verdadeiro sentido da poesia, que é comunicado por meio de uma estrutura de imagética e ação. Quando examinamos a imagética de *Henrique V*, e ouvimos

7 Da "Conclusão" em *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), 151.

Scanned with CamScanner

cuidadosamente os estados de espírito e os matizes sugeridos por ela, percebemos que a peça está muito longe de exprimir o patriotismo ingênuo que parece expressar. É claro que não ignoramos ou escanteamos o sentido explícito (a menos que o texto seja uma alegoria irônica), mas, se dermos importância primária ao significado primário, o sentido explícito assumirá uma relação muito diferente com ele.

Aqui dois corolários são importantes. Um é o de que não é possível haver uma interpretação definitiva do verdadeiro significado poético: ele não pode, como acontece no caso do sentido explícito, ser compreendido de um modo que nos possibilite dizer que foi isso o que Shakespeare na verdade quis dizer, ou tinha em mente, ou tentava dizer, ou qualquer outra expressão tola semelhante que utilizemos. Captar o sentido real da poesia nos dá uma órbita ou circunferência de significado, dentro da qual ainda existe alguma margem de manobra para variações de interpretação e ênfase, tanto nos comentários quanto, no caso de uma peça teatral, no modo de encená-la. O outro corolário está relacionado à questão de se uma tradução deve ser literal ou fiel apenas ao espírito geral da obra. Essa não é, de modo algum, uma pergunta que se responda com um "isto ou aquilo": uma tradução deve ser uma interpretação mais literal possível da estrutura metafórica do original, como acontece em todas as melhores traduções do período humanista, das paráfrases que Wyatt fez de Petrarca à Bíblia de 1611.

Desde Platão levantou-se a questão: em que sentido o poeta sabe do que está falando? O poeta parece ter alguma função educacional sem que ele próprio necessariamente seja um educador: ele sabe o que está fazendo, certamente sabe o que está dizendo, mas *enquanto* poeta, pode dizê-lo somente na forma do seu poema. Depois que, com a ascensão da escrita, o significado poético se torna mais obviamente o que é ilustrado ou mostrado em vez do que é dito, o aspecto educacional da função do poeta claramente precisa ser assumido por outro

alguém. Nos tempos da cultura oral, o poeta tinha, como intérprete, apenas o rapsodo, o qual, como Sócrates demonstra no *Íon*, na verdade não sabe nada; com a chegada de formas mais sequenciais de pensamento, o crítico surge como o complemento social do poeta.

O crítico era, dos tempos antigos até o Renascimento, ligado a uma comunidade de elite composta de estudiosos, oradores e intelectuais interessados em palavras; mas foi particularmente o humanismo renascentista que estabeleceu o crítico como o juiz do poeta. Do ponto de vista humanista, o crítico ocupava posição superior ao poeta, não pessoalmente ou socialmente, mas como porta-voz da sociedade que criava as normas às quais o poeta se adequava. Essa sociedade era, primariamente, a elite humanista, mas a elite humanista, por sua vez, falava em nome das normas da sociedade como um todo, e as interpretava. Quando Addison diz, no *Spectator 29*, que as artes "devem deduzir suas Leis e Regras do Senso e Gosto comuns da Humanidade, e não dos Princípios daquelas mesmas Artes; ou, em outras palavras, o Gosto não deve conformar-se à Arte, mas sim a Arte ao Gosto", ele está dizendo um perfeito disparate, da perspectiva do crítico moderno. Mas ele fala por uma sociedade humanista que tinha confiança em suas normas, acreditava num refinamento progressivo das maneiras, e sentia ter direito de representar o senso e o gosto comuns da humanidade.

Na época de Sidney, o humanismo tinha pouco interesse pela ciência, com seu apelo à experiência e à verificação, mas no século seguinte a atmosfera mudou. Um dos oradores do *Ensaio sobre a poesia dramática*, de Dryden, afirma:

> Se as causas naturais hoje são mais conhecidas do que nos tempos de Aristóteles, por serem mais estudadas, segue-se que a poesia e as outras artes podem, ao passar pelos mesmos labores, se aproximar ainda mais da perfeição.

Scanned with CamScanner

Esse comentário indica uma crescente reconciliação entre humanismo e ciência, quando o cavalheiro amador já começara a desenvolver um interesse pelo estudo da natureza. Por isso, a preocupação do humanista com a literatura clássica passou a incluir também um espírito mais filosófico e científico. O efeito de tal classicismo expandido sobre a literatura foi encorajar um culto ao bom senso, uma comunidade literária coerente e articulada, e uma assimilação de cultura e gosto: em suma, a cultura do século XVIII que ainda chamamos instintivamente de "augustana". Esse classicismo consolidado ainda era majoritariamente — exceto por alguns dos deístas — encarado como análogo e complementar ao cristianismo, e a influência de Newton reforçou essa atitude. Posteriormente, em Shelley e em vários dos românticos alemães, encontramos a sugestão de que o verdadeiro mito de interesse da cultura ocidental é de origem clássica em vez de cristã. Essa sugestão reaparece na reformulação da posição humanista tradicional em *Culture and Anarchy* [Cultura e anarquia], de Matthew Arnold. Escrevo no ano do centenário desse livro (1969), e ninguém pode estar escrevendo sobre um assunto como o meu, no dito ano, sem estar ciente de que o confronto entre cultura e anarquia assumiu uma forma muito diferente daquela *concebida por* Arnold.

Segundo Arnold, o mito de interesse revolucionário "hebraico" vinha perdendo o ímpeto, deparando-se com as areias desérticas da moralidade burguesa. Outros movimentos revolucionários começavam a tomar forma. Um deles era um culto de se "fazer como se prefere", o outro um movimento da classe trabalhadora que vinha fazendo ruídos sinistros após a aprovação do Segundo Ato de Reforma. Ambos representavam a anarquia, e o remédio para eles era a "cultura" — para Arnold, um mito de interesse que continha a essência de tudo o que era bom nos valores conservadores, liberais e radicais. Era conservador porque tinha consciência de sua tradição e a

aceitava, e porque era uma fonte de autoridade social. Liberal porque era promovido, não por meio da fé ou do dogma, mas por meio da razão e da imaginação, incorporando uma noção de beleza e as virtudes da atitude liberal, incluindo a tolerância e a suspensão do julgamento. Consequentemente, a verdadeira fonte de sua tradição era antes helênica do que hebraica. Era radical pois sua autoridade, em última instância, era uma autoridade espiritual, e assim, sua influência, no longo prazo, tinha um efeito equilibrador, dissolvendo a hierarquia de classes ao subordinar o conflito de classes a uma concepção mais ampla do interesse social.

A "cultura", ao articular a reta razão e desenvolver o melhor "eu", cria na sociedade um grupo secreto de eleitos, que é mediador dos ideais da sociedade. Os critérios de um tal grupo devem propiciar, na opinião de Arnold, o que a Academia na França buscou propiciar, sem um sucesso completo: um critério pelo qual não apenas a literatura, como também as atitudes sociais em geral, podem ser medidas. Tal cultura liberaliza a sociedade ao relaxar as ansiedades do interesse ignorante ou fanático. Para ela, os critérios morais e estéticos são inseparáveis, unidos na concepção do bom gosto. Portanto, à luz da sociedade culta, um comportamento como a importunação dos católicos por parte dos protestantes britânicos, no século XIX, pode ser visto como não apenas algo errado, mas também tolo e vulgar. A impossibilidade de separar os critérios morais e estéticos indica a importância da função crítica na sociedade.

O argumento de Arnold empresta uma genuína dimensão social ao estudo e ensinamento das humanidades, e não insiste, como o de Newman, que nos vendamos a uma instituição interessada, como a igreja cristã. Mas quando Arnold passa a descrever a *comunidade* da cultura, ele começa a soar menos convincente, em parte devido à sinceridade com que reconhece que, embora a cultura esteja no centro da sociedade, aqueles

Scanned with CamScanner

que estão no centro junto com ela são um grupo isolado, e na verdade alienado. Com uma das mãos, Arnold escreve sobre a doçura e a claridade da única coisa indispensável que a cultura pode propiciar; com a outra, escreve *Dover Beach* e *The Scholar Gipsy*, evidência imaginativa de que os poucos afortunados que estão no centro se tornaram algo mais semelhante a um grupo de remanescentes que salvam a sociedade.

A educação humanista no Renascimento era dirigida muito precisamente às posições sociais: os estudantes pertenciam principalmente à classe dominante, e eram educados à luz de suas futuras responsabilidades, ao menos teoricamente. O humanismo vitoriano era igualmente inseparável da concepção de "cavalheiro", que era emancipado do "trabalho", no sentido dessa palavra que inclui a consciência de classe. Nas defesas da educação clássica do século XIX, inclusive na de Arnold, o contexto social da educação apresenta uma questão que não costuma ser enfrentada diretamente. Dizer que os clássicos são a fonte de grande parte da cultura ocidental, e de quase toda a parte mais liberal dela, é um tipo de afirmativa; dizer que o estudo dos clássicos deveria ser um programa compulsório para todos que buscam a educação superior, é outro. O monopólio clássico da educação desapareceu, mas seu arcabouço social sobreviveu na educação compulsória que começava a se difundir na época Arnold, e que tendia a padronizar um curso de estudos. O resultado foi transmitir a educação de dois patamares, com um patamar liberal superior para os cavalheiros e um patamar inferior e vocacional para os outros, a uma sociedade que vinha tentando deixar para trás esses estereótipos.

Em nossos tempos, passamos a aceitar que todos os que têm uma relação genuína com a sociedade são trabalhadores; consequentemente, o termo "cavalheiro" não é mais um termo socialmente funcional. A concepção da "educação de um cavalheiro", com que o humanismo foi por tanto tempo associado, também não é mais funcional. A tendência da democracia, idealmente, não é tanto abolir as elites quanto descentralizá-las. Numa sociedade em que todos trabalhassem, todos pertenceriam a algum tipo de elite; e a sobrevivência do elitismo mais antigo, na noção de que aqueles que permanecem por mais tempo na escola e seguem para a universidade obtêm o "melhor" tipo de educação, é evidentemente um estorvo social considerável. É ainda mais óbvio que, no século que se passou desde o livro de Arnold, a sociedade humanista, que mal chegava a existir mesmo naquela época, desapareceu por completo. Arnold teve muitos herdeiros que o seguiram em seu processo moral e judicial de avaliação crítica sem perceberem esse fato. Há estudantes das humanidades nas universidades e em outras partes, mas isso não é o mesmo que uma comunidade de humanistas. A sociedade mediadora que fornece as normas para se julgar e avaliar a literatura desapareceu, e, consequentemente, cada crítico que julga pode falar apenas por si mesmo, embora uma misericordiosa dádiva da natureza possa esconder dele até que ponto ele se expõe. Ele pode tentar acreditar que suas normas e valores ainda existem em algum tipo de paraíso platônico, mas, ainda que existissem, não teriam grande autoridade. Hoje, cada intelectual está, em termos sociais, na posição de Arquimedes em Siracusa, que poderia talvez mover o mundo se estivesse numa posição diferente, mas que, estando onde está, só pode continuar seus trabalhos enquanto passar despercebido pelos vândalos assassinos de Roma.

Ao rastrear o desenvolvimento dos mitos de interesse e liberdade, chegamos, no humanismo, a um ponto em que eles parecem intercambiar suas características originais. O mito de interesse assume um aspecto raciocinante, reclamando o apoio da lógica e da evidência história; o mito da liberdade torna-se literário e imaginativo, na medida em que o poeta, excluído da autoridade primária no mito de interesse, encontra sua função

Scanned with CamScanner

social numa atividade complementar, que liberaliza o interesse mas também (exceto por alguns pontos de tensão aqui e ali) o reforça. O movimento romântico, como veremos, trouxe uma concepção muito diferente do papel do poeta, mas o marxismo, neste século, retornou à perspectiva de Sidney. Seu programa para as artes é essencialmente fazer protesto antes da revolução, e panegírico depois dela: depois que a revolução já se firmou, o dever do artista é produzir aquilo que, no contexto de Sidney, chamamos de análogo retórico do marxismo, convencendo as emoções e a imaginação da validade dos ideais socialistas que se encontram dispostos mais literalmente na filosofia e na economia marxistas. Muitos dos melhores escritores russos realmente se encontram dentro dessa órbita, mas as prescrições do "realismo socialista" se mostraram notoriamente incapazes de se reconciliar com muita coisa da arte moderna, que é genuinamente revolucionária em questão de forma, e não apenas de conteúdo. A imaginação literária é, claramente, o núcleo do mito de liberdade não desenvolvido na sociedade soviética.

Anteriormente nessa discussão, citamos Ascham e Milton a respeito da crença humanista central na importância social da fala disciplinada. Para Ascham, adepto dos princípios da comunidade elisabetana, o bom estilo, assim como a lei, era uma manifestação da ordem e da segurança que igreja e estado garantiam à sociedade. Ascham pode representar para nós aqui todos os escritores conservadores, normalmente de mentalidade classicista, que precisam sentir, por trás deles, a realidade das autoridades temporal e espiritual que são manifestadas em sua escrita. Tais escritores encontram sua função social na iluminação daquela autoridade para a imaginação social. Dryden talvez tenha sido, porém, o último grande escritor a sentir essa realidade em ambas as esferas; depois dele, a autoridade social tornou-se cada vez mais associada a um conservadorismo idealizado ou a algum constructo cultural como o de uma "tradição cultural".

Uma boa parcela da literatura posterior ao movimento Romântico reflete a concepção de que o escritor teria assumido uma autoridade espiritual, por assim dizer, por falta de uma oposição. A poesia, particularmente, adquire a ressonância emocional hiperdeterminada, oracular, de algo que fala com autoridade a uma época que tem a maior parcela de sua atenção voltada a outras coisas. A poesia romântica, em Keats e Coleridge, preserva a impressão de feitiço ou magia tecida em torno de algum lugar resguardado, e um senso correspondente de uma separação ritual em relação a seu público. O movimento posterior, associado a Eliot, Pound, Hulme e Wyndham Lewis se via como agente de uma revolta contra essa atitude, mas na maior parte das vezes fazia apenas intensificá-la. Eliot seguiu uma série de predecessores franceses ao defender que, se uma tradição de autoridade havia desaparecido, teria de ser reestabelecida antes que a poesia pudesse funcionar devidamente, e ao postular o "monarquismo" como uma contrapartida temporal a uma igreja vigente. Em outros, incluindo Mallarmé, Rilke e talvez Flaubert, há, mais exatamente, uma noção do artista como um padre secular e iniciático de uma tradição cultural que preserva a autoridade perdida da igreja e do estado em uma forma ideal. Wyndham Lewis, ridicularizando o que ele chamou de "espectador ditirâmbico" — o integrante do público pretensioso o bastante para imaginar que sua presença faria alguma diferença para o processo criativo — fala desde uma perspectiva semelhante. Nele e em muitos outros, essa confiança em uma ordem ideal levou à exaltação da arte arcaica, que a distância temporal tendia fazer dona de uma autoridade inescrutável. A idealização do primitivo sugere uma certa afinidade entre a arte moderna e a religião moderna: ambas tornam-se parte de um mito tradicional de interesse que sobrevive como uma espécie de paládio ou monumento cultural, apoiado em uma tolerância, e até mesmo num respeito, que na verdade baseia-se na indiferença. Os impressionistas

Scanned with CamScanner

social numa atividade complementar, que liberaliza o interesse mas também (exceto por alguns pontos de tensão aqui e ali) o reforça. O movimento romântico, como veremos, trouxe uma concepção muito diferente do papel do poeta, mas o marxismo, neste século, retornou à perspectiva de Sidney. Seu programa para as artes é essencialmente fazer protesto antes da revolução, e panegírico depois dela: depois que a revolução já se firmou, o dever do artista é produzir aquilo que, no contexto de Sidney, chamamos de análogo retórico do marxismo, convencendo as emoções e a imaginação da validade dos ideais socialistas que se encontram dispostos mais literalmente na filosofia e na economia marxistas. Muitos dos melhores escritores russos realmente se encontram dentro dessa órbita, mas as prescrições do "realismo socialista" se mostraram notoriamente incapazes de se reconciliar com muita coisa da arte moderna, que é genuinamente revolucionária em questão de forma, e não apenas de conteúdo. A imaginação literária é, claramente, o núcleo do mito de liberdade não desenvolvido na sociedade soviética.

Anteriormente nessa discussão, citamos Ascham e Milton a respeito da crença humanista central na importância social da fala disciplinada. Para Ascham, adepto dos princípios da comunidade elisabetana, o bom estilo, assim como a lei, era uma manifestação da ordem e da segurança que igreja e estado garantiam à sociedade. Ascham pode representar para nós aqui todos os escritores conservadores, normalmente de mentalidade classicista, que precisam sentir, por trás deles, a realidade das autoridades temporal e espiritual que são manifestadas em sua escrita. Tais escritores encontram sua função social na iluminação daquela autoridade para a imaginação social. Dryden talvez tenha sido, porém, o último grande escritor a sentir essa realidade em ambas as esferas; depois dele, a autoridade social tornou-se cada vez mais associada a um conservadorismo idealizado ou a algum constructo cultural como o de uma "tradição cultural".

Uma boa parcela da literatura posterior ao movimento Romântico reflete a concepção de que o escritor teria assumido uma autoridade espiritual, por assim dizer, por falta de uma oposição. A poesia, particularmente, adquire a ressonância emocional hiperdeterminada, oracular, de algo que fala com autoridade a uma época que tem a maior parcela de sua atenção voltada a outras coisas. A poesia romântica, em Keats e Coleridge, preserva a impressão de feitiço ou magia tecida em torno de algum lugar resguardado, e um senso correspondente de uma separação ritual em relação a seu público. O movimento posterior, associado a Eliot, Pound, Hulme e Wyndham Lewis se via como agente de uma revolta contra essa atitude, mas na maior parte das vezes fazia apenas intensificá-la. Eliot seguiu uma série de predecessores franceses ao defender que, se uma tradição de autoridade havia desaparecido, teria de ser reestabelecida antes que a poesia pudesse funcionar devidamente, e ao postular o "monarquismo" como uma contrapartida temporal a uma igreja vigente. Em outros, incluindo Mallarmé, Rilke e talvez Flaubert, há, mais exatamente, uma noção do artista como um padre secular e iniciático de uma tradição cultural que preserva a autoridade perdida da igreja e do estado em uma forma ideal. Wyndham Lewis, ridicularizando o que ele chamou de "espectador ditirâmbico" — o integrante do público pretensioso o bastante para imaginar que sua presença faria alguma diferença para o processo criativo — fala desde uma perspectiva semelhante. Nele e em muitos outros, essa confiança em uma ordem ideal levou à exaltação da arte arcaica, que a distância temporal tendia fazer dona de uma autoridade inescrutável. A idealização do primitivo sugere uma certa afinidade entre a arte moderna e a religião moderna: ambas tornam-se parte de um mito tradicional de interesse que sobrevive como uma espécie de paládio ou monumento cultural, apoiado em uma tolerância, e até mesmo num respeito, que na verdade baseia-se na indiferença. Os impressionistas

Scanned with CamScanner

franceses, excluídos da Academia, montaram o seu próprio *salon des refusés* [salão dos recusados], mas é difícil até mesmo imaginar que tipo de obras de arte entrariam em um *salon des refusés* hoje em dia. De tal tolerância, porém, não se pode presumir que signifique que a autoridade das artes tenha obtido uma aceitação geral.

Para Milton, por outro lado, tão profundamente desconfiado da autoridade constituída, tanto da igreja quanto do estado, as implicações da atitude humanista são muito diferentes. Para ele, a relação entre realidade e aparência é invertida: é a autoridade constituída que manifesta exteriormente a verdadeira fonte da autoridade na sociedade. A verdadeira *fonte* é a autoridade profética revelada no escritor inspirado, que é derivada da Palavra de Deus. O impacto da Palavra de Deus sobre a sociedade, sendo a mensagem de uma mente infinita a uma mente finita, é sempre subversivo e revolucionário. Na perspectiva de Milton, o escritor profético recuperou o papel original do poeta — ensinar o mito de interesse; e, devido ao impacto revolucionário da tradição profética, a mensagem do interesse é idêntica à mensagem da liberdade. A liberdade é o que a vontade de Deus intenciona para o homem, mas não é algo que o homem deseje naturalmente, sendo que sua natureza foi pervertida. O que o homem naturalmente deseja é o domínio ou a conformidade aos costumes e àquilo que temos chamado de ansiedade da continuidade. O escritor profético não é apenas um bom ou mesmo um grande escritor qualquer, mas sim o escritor eleito, cuja devoção a seu ofício estendeu-se a uma dedicação de si mesmo como profeta de Deus, e cuja dedicação foi aceita.

Essa concepção do poeta profético como o ponto médio entre o interesse e a liberdade da sociedade é desenvolvida num contexto cristão, e mais particularmente protestante, por Milton, mas sua tradição é continuada, fora desse contexto, por Shelley e outros, e teremos de examiná-la na próxima seção.

IV

Na medida em que é assimilada aos hábitos mentais de uma cultura escrita, a literatura passa a ser encarada como um ornamento de lazer, produto secundário de uma civilização avançada. No décimo livro da *República* de Platão, Sócrates assevera que a versão que o poeta tem da realidade é inferior, não apenas à versão do filósofo, como também à versão do artesão ou artífice. O artesão fabrica o que, dentro dos limites de sua realidade, é uma cama real; o pintor tem somente a sombra de uma cama. A maior parte das desvalorizações da poesia desde então, sejam elas platônicas, puritanas, marxistas ou filistinas, se ligaram a alguma versão de uma ética de trabalho que faz dela uma atividade secundária, ou então apropriada para os momentos de lazer; e quando a poesia obtém aceitação social, a aceitação baseia-se, normalmente, nos mesmos pressupostos, encarados sob uma luz mais positiva. Essa parece ser uma concepção curiosa da poesia, quando

Scanned with CamScanner

comparada ao seu papel social original. Numa sociedade tecnologicamente simples, preocupada com seus meios de sobrevivência, como a dos esquimós, a poesia parece ser uma necessidade primária, e não um refinamento supérfluo. Mas, cada vez mais, na medida em que a cultura ocidental foi se tornando mais complexa, as obras de arte começaram a ser encaradas como uma série de objetos a serem desfrutados e apreciados por uma classe ociosa liberalizada.

Um elemento necessário dessa perspectiva da arte é um declínio da noção de convenção e, na poesia, de uma comunidade de palavras. O poeta não é mais o detentor de uma "reserva de palavras" coletiva, e somente do modo mais sutil e indireto ele é visto como possuidor e repetidor dos mitos essenciais da sociedade em que vive. O poema ou romance individual passa, mais exatamente, a representar uma experiência única ou fechada em si mesma, e uma lei de direitos autorais assimila a literatura à propriedade privada. A literatura não pode ir tão longe nessa direção quanto a pintura, onde um quadro tem o seu comprador ou proprietário único, mas foi tão longe quanto podia. Kierkegaard, ao contrastar o interesse cristão com a atitude liberal e especulativa de sua época, ficou tão impressionado com a similaridade desta última com o lugar das artes na sociedade, que a chamou de atitude "estética", e a simbolizou pelo *Don Giovanni* de Mozart, mais particularmente pelo catálogo de amantes que há naquela ópera, a imagem do enamorado universal cercado por uma massa de objetos atraentes.

Mas, na medida em que se tornou mais "estética", a poesia começou a ser tolhida de alguns de seus atributos tradicionais. O argumento de Sidney a favor do poeta fia-se em um corpo de ideias e valores sociais de aceitação geral na sociedade. Na medida em que a sociedade ganha confiança quanto a esses valores, a ajuda do poeta em publicizá-los torna-se menos essencial. Para Sidney, como já vimos, o poeta é, potencialmente,

um mestre religioso. Em uma época posterior, sob a influência de Boileau, os mistérios da religião eram considerados elevados demais para se submeterem a uma ornamentação do poeta: por outro lado, as puerilidades da mitologia pagã são baixas demais, e o poeta deve superar o anelo por elas. Das qualidades tradicionais da poesia oral, a principal sobrevivente, na época de Pope, é a sentenciosa, a capacidade de formular "o que muitas vezes era pensado, mas nunca tão bem articulado". O alto valor atribuído a esse aspecto da poesia continuava vigente em plena época vitoriana, em parte porque a qualidade sentenciosa assimila a poesia à prosa. De resto, os elementos que fazem de Homero o pilar de nossa tradição poética são precisamente os que passaram a ser mais desprezados. Catálogos, listas e versos mnemônicos do tipo "trinta dias têm novembro...", citados por Coleridge, são hoje encarados como a realização mais baixa da poesia: a unidade formulaica torna-se o clichê; a reverência pelas convenções, pelo fazer as coisas de uma certa forma porque é dessa forma que elas são feitas, dá lugar a uma reverência pela "originalidade".

O papel do poeta de dizer à sua sociedade o que ela deve saber também sai de foco. Mesmo o crítico de maior tolerância intelectual, ao estudar as ideias ou opiniões de muitos grandes escritores do século passado, não escapará à perplexidade, e mesmo à aflição, de ver a grande proporção de perspectivas bizarras e obscurantistas que ele encontra, e a falta de contato que elas demonstram com quaisquer que sejam as ideias que verdadeiramente promovem a união da sociedade. No século XX, um escritor importante e significativo pode ser reacionário ou supersticioso: a única coisa que, aparentemente, ele não pode ser, é um porta-voz dos valores sociais comuns. Os poemas populares de nossos dias são normalmente poemas de declaração explícita, continuando a tradição sentenciosa; mas tais poemas parecem, via de regra, estar fora de sintonia com o verdadeiro léxico poético de sua época. Recentemente,

Scanned with CamScanner

num programa de entrevistas numa rádio canadense, um *hippie* de Toronto observou que para resolver os problemas do mundo bastaria que todos lessem o *Se* de Kipling e vivessem de acordo com o poema. Tem-se a impressão, em nossos dias, que uma observação desse tipo poderia estar ligada apenas a um poema inferior.

Os que expressam as ideias e os símbolos que mantêm unida a sociedade não são mais os poetas; são, antes, homens de ação com um poder sobre a declaração sentenciosa que opera sobretudo fora da literatura, homens que normalmente surgem em situações revolucionárias. Entre tais homens de ação estão Jefferson, e mais tarde Lincoln, na América, e os grandes líderes marxistas, Lênin e Mao. Os "pensamentos" de Mao, particularmente, parecem ter conseguido inserir o marxismo na prosa aforística de interesse, algo que o próprio Marx raras vezes tentou fazer depois do *Manifesto comunista*.

Quanto mais completamente as técnicas da escrita e as disciplinas mentais criadas por elas permeiam uma comunidade, tanto mais a poesia se torna socialmente isolada. A prosa atinge maturidade plena e obtém total comando sobre seus poderes característicos, e dessa forma começa a desprender-se da poesia, que não tem nada que se assemelhe à sua capacidade para a expressão conceitual. Na proporção em que se desenvolvem as imagens científica e filosófica do mundo, a natureza radicalmente primitiva do pensamento poético se destaca mais claramente. Seria possível imaginar que, uma vez consolidada a autoridade da ciência, os poetas se tornariam os arautos da ciência, assim como anteriormente haviam sido os arautos da religião. Muitos grandes poetas, como Dante, na verdade absorveram e utilizaram muito da ciência de sua época. Porém, mais ou menos após a época de Newton, foi se tornando cada vez mais claro que a maioria dos poetas verdadeiramente importantes não faria muito mais do que um uso fortuito e ocasional da imagética derivada da ciência ou da tecnologia.

Muitos poetas, naturalmente, nutriram um interesse entusiasmado e erudito pela ciência, mas é verdade até mesmo a respeito de Shelley e Goethe que o melhor de sua poesia não chega de fato a absorver as concepções e os vocabulários científicos ou a expressá-los com plena ressonância poética. Os temas cosmológicos e especulativos foram centrais na poesia durante toda sua história, mas a ciência versificada e a linguagem conceitual abstrata sempre foram excêntricas a ela. Sempre houve muitos esforços da parte dos poetas em harmonizar-se intelectualmente com ela: houve o caso da dicção "áurea", pseudofilosófica, das alegorias do século XV, a poesia newtoniana do início do século XVIII, e o movimento "futurista" no início do século XX. Mas todas essas tendências, sejam lá quais forem os seus méritos, também demonstraram que a poesia tem capacidade limitada para a linguagem abstrata e técnica.

O que atraiu os poetas mais antigos para a ciência de seu tempo não foi evidentemente a própria ciência, mas uma certa qualidade esquemática e mítica que há nela, associações de sete planetas com sete metais e coisas parecidas, qualidade que a própria ciência enfim veio a superar. Essa qualidade esquemática, após a época de Newton, sobrevivia cada vez mais restrita a um curioso submundo intelectual habitado por ocultistas, teósofos, mistagogos e semelhantes. Contudo, era a esse submundo que muitos poetas recorriam para obter apoio intelectual. Ademais, como vemos em Yeats, tais interesses são vindicados de maneira tão triunfante na poesia mesma, que parece claro que são ligados à linguagem real da poesia, e não são simplesmente um obstáculo à apreciação dela que deva ser removido. A verdade de correspondência cresce e progride, e cada época da ciência se apoia nos ombros de seus predecessores; a poesia nada sabe a respeito do progresso e conhece apenas

Scanned with CamScanner

a repetição. Diga a ciência o que disser, o mundo do poeta continua a ser construído a partir de uma terra plana com um sol que nasce e se põe, com quatro elementos e uma natureza animada, o mundo concreto das emoções e sensações e fantasias, e memórias e sonhos transformadores. A química, com Boyle, torna-se "cética" em relação aos constructos esquemáticos da alquimia, e por fim desenvolve uma complexa tabela periódica de elementos. Mas os quatro elementos ainda estão presentes em Dylan Thomas e nos *Quartetos* de Eliot, e provavelmente permanecerão na poesia até o longínquo momento futuro em que a química, ou seja lá qual for a ciência relevante nesse momento, terá descoberto que existem, na verdade, quatro elementos, e que seus nomes são terra, ar, fogo e água.

Aparentemente, a poesia não pode realmente escapar ao fato de que ela foi originalmente fundada não sobre a noção de uma ordem objetiva da natureza, mas sobre a noção de interesse social. Portanto sua abordagem da natureza é primariamente construtiva e associativa, e se torna descritiva apenas como uma espécie de *tour de force*. A poesia tenta unir o ambiente físico ao homem por meio das mais arcaicas das categorias, as categorias de analogia e identidade, símile e metáfora, que o poeta compartilha com o lunático e o amante, e que são, essencialmente, as categorias da magia. A imagem do mago que, como Orfeu, pode enfeitiçar as árvores com sua canção, é uma imagem do poeta também. A função da magia, disse Pico della Mirandola, é "casar o mundo" (*maritate mundum*), e essa ingênua imagem antropomórfica continua próxima do centro de todas as metáforas poéticas. Mas a magia, assim que a escrita se desenvolve, perde o alinhamento com o restante do pensamento. Muitos outros fatores também, como a ambiguidade, que é um princípio estrutural da poesia, mas significa simplesmente escrita de má qualidade em qualquer contexto conceitual, apontam para a incongruência fundamental entre as perspectivas poética e lógica. Sejam lá quais forem as contemporizações e os acordos sociais que se fizerem, a poesia fala a linguagem do mito e não a linguagem da razão ou dos fatos: ademais, ela representa algo de primitivo na sociedade, e não algo que progressivamente se aprimore ou refine.

Em que sentido a poesia é "primitiva"? Normalmente, o termo é usado historicamente, significando algo muito antigo, ou algo que tenha sobrevivido, sem alterações, de tempos muito antigos. Certamente temos falado até aqui de um período historicamente primitivo, uma cultura oral em que o poeta desfrutava um papel social distinto. E quando a noção da primitividade essencial da atitude poética renasceu, no século XVIII, não é surpreendente que tenha sido acompanhada, não só do estudo de literaturas que eram vistas como primitivas, como a celta e a norueguesa, e não só pela reavaliação de Homero como um poeta primitivo, mas por verdadeiras pseudoepigráficas, como os poemas de Ossian e Rowley, escritos contemporâneos atribuídos a um passado remoto.

O outro lado desse primitivismo é o mito antipoético do progresso, que cresceu por volta da mesma época, e após a publicação de *A origem das espécies* assumiu formas mais sinistras. A concepção de evolução é de pouca utilidade para o crítico literário, basicamente pela mesma razão que a medida de um ano-luz não é útil para o carpinteiro. Nada justifica supormos que os contemporâneos dos pintores de Lascaux e Altamira eram menos inteligentes do que somos; nosso conhecimento de literatura não chega a um passado tão longínquo; portanto, a crítica deve presumir que basicamente o mesmo padrão de capacidade humana esteve presente em toda a história da literatura. Infelizmente, a evolução veio a ser considerada como prova científica de um mito de progresso, e a combinação tornou-se, como várias vezes já foi apontado,[1] parte

1 Ver, por exemplo, Richard Hofstader, *Social Darwinism in American Thought* (1944).

Scanned with CamScanner

de uma ideologia imperialista, concebida para racionalizar a agressividade com que o homem branco assumiu o seu fardo.

Segundo o mito do progresso, a história mostra um progresso desde os estados primitivos até os civilizados, o qual, quando investigado, demonstra-se em tecnologia, embora muitas vezes se lhe dê o nome de ciência. Se duas culturas colidem, a que é escravizada ou exterminada é a primitiva. A vitoriosa era mais progressiva porque tinha melhores armas e exércitos — isto é, era mais bem organizada socialmente para a destruição. Ela pode muitas vezes também, é claro, provar que seu povo é mais inteligente, pois está em posição de determinar os testes de inteligência segundo os seus padrões culturais. A doutrina do progresso adotou tanto uma complacente comparação das sociedades ocidentais às de outras partes do mundo quanto uma comparação paralela entre nós e nossos ancestrais, como um modo, no dizer de T. S. Eliot, de repudiar o passado. Portanto, durante a segunda metade do século XIX, especialmente, tornou-se muito difundido o pressuposto de que a visão racional ou razoável da história era uma que pintava todos os seres humanos como tão estúpidos quanto possível e tão recentemente quanto possível. A coisa chegou mesmo ao ponto de falsificarem um "homem de Piltdown" para dramatizar a ascensão do homem de selvagem simiesco a professor macaqueante.

Essa concepção do "primitivo" como algo "inferior a nós" está menos em moda hoje, quando tornou-se mais evidente que o triunfo da civilização, do seu próprio ponto de vista, é também a posse dos meios de destruição total. Mas foi e continua sendo uma força considerável. Muitas vezes retorno a um livro favorito de minha infância, o *Outline of History* de H. G. Wells, que é uma excelente fonte de mitologia progressista. Ali, o "resumo da história" é acrescentado a uma breve narrativa introdutória sobre a evolução da vida, com base na suposição de que a história segue a mesma direção de desenvolvimento seguida pela evolução. Lemos, logo no início, sobre um neandertal que "até passava muito bem por ser humano", apesar de não ser capaz de caminhar ereto "como o fazem todos os homens vivos". Entendo que a evidência dessa declaração dependia de um único espécime, do qual depois se descobriu que sofrera de artrite. O importante no atual contexto não é a adequação da evidência, mas a simetria de um mito gradualista, segundo o qual alguém teve de cambalear antes que o *Homo Sapiens* pudesse andar ereto. Um mito gradualista que tenha essa forma, dizendo de outro modo, necessita de raças inferiores, de modo a culminar dramaticamente na epifania final do que Wells chama de "homens autênticos". Sendo que Wells não era um tolo, ele não identifica essas raças inferiores a hordas mongóis ou à descendência amaldiçoada de Cam, filho de Noé; e assim os posiciona no início da história, onde ao mesmo tempo já estão fora de perigo e têm uma relação mais convincente com seus superiores naturais, que provaram sua superioridade de dois modos gradualistas: por virem depois e por sobreviverem até hoje.

Um princípio presente aqui é o de que quase todos os mitos históricos populares são, como o próprio mito do cristianismo, relacionados à romança cômica, a estória da missão cumprida com sucesso. Como observa G. K. Chesterton, os vitorianos assimilavam a história a um romance de três volumes, em que eles próprios eram o terceiro volume, que terminava com final feliz. A versão pós-vitoriana de Wells desse mito da romança enfatiza a estrutura sequencial que é inerente a toda romança. O êxito da missão na romança se dá, normalmente, na terceira tentativa, e na passagem a que nos referimos, temos a evolução do homem compactada em três estágios. Detenho-me aqui nesse ponto porque a perspectiva progressista da cultura, que a vê como uma hierarquia de valores em que o topo é ocupado por nossas próprias normas culturais, e tem abaixo algo que

Scanned with CamScanner

parece vagamente desalinhado e tosco, remonta a uma forma de esnobismo que é, na verdade, de origem humanista, e da qual termos históricos como "Idade das Trevas" e "Iluminismo" são remanescentes fossilizados.

A crença na continuidade e na manifestação de um propósito interior à história, e no movimento do tempo em geral, esteve encravada no pensamento religioso e político do Ocidente desde os tempos mais antigos. Ela ainda estava presente na cultura do século XIX, não apenas em seu pensamento, mas nos longos romances que avançavam pelas crises e complicações até chegarem a uma conclusão inevitável, nas sinfonias que partiam de e retornavam a uma mesma tonalidade, nas imagens que eram instantes de movimento congelado, como os autorretratos de Van Gogh ou as bailarinas de Degas. O mito progressista burguês, que pressupunha, no geral, um futuro benevolente, começou a ruir sob os impactos dos desastres do século XX, e o paradoxo inerente do mito, de que o progresso é uma boa coisa e contudo leva a uma estabilidade crescente, tornou-se mais óbvio. O marxismo podia interpretar os desastres, de modo mais plausível, como os estertores da cultura burguesa, mas, embora os dois mitos teleológicos continuem a dominar grande parte do nosso pensamento, eles cada vez mais o fazem antes pela força do hábito que por uma convicção genuína. O progresso da ciência e da tecnologia produz uma impressão inquietadora de um processo *confuso* e veloz de transformação, um processo que está prestes a se tornar claro: essa impressão, obviamente, nada tem a ver com a ciência ou com a tecnologia, sendo uma miragem social, assim como os discos voadores.

Há, contudo, uma impostura muito cruel ocultada em ambos os mitos progressistas, o burguês e o marxista. Ambos projetam um ideal no futuro; ambos podem racionalizar o mais atroz dos atos presentes como causadores de um bem futuro; ambos prometem a gratidão de uma vaga posteridade por sacrifícios muito reais de vida e felicidade que devem ser feitos agora; ambos nos apresentam líderes que têm o olhar abstraído do motorista de automóvel, que desviam os olhos da comunidade imediata para observar a iminente; ambos constantemente nos dizem que só podemos realmente desfrutar das bênçãos de nossa civilização depois de transposto algum empecilho social específico. A fórmula do "não podemos fazer isso antes que..." parece plausível até que começamos a perceber que há uma série de obstáculos, que a série nunca chega ao fim, e que uma perspectiva religiosa anterior era provavelmente mais realista ao presumir que o obstáculo temporário só poderia ser a vida mesma, e só poderia ser transposto pela morte. Na sociedade de nossos tempos, as pessoas mais infelizes são as que, para usar a expressão de Sir Charles Snow, têm o futuro nos ossos: que se convencem, todas as noites, de que Godot certamente virá amanhã.

O mito do gradualismo passa a ser cada vez mais um reflexo daquilo que originalmente o sugeriu: o fato de que a ciência avança e progride, e de que a tecnologia que a ciência possibilita progressivamente afeta a vida humana. Se essa última forma de progresso é sempre um aprimoramento ou não, isso é algo que depende de que aspectos seus são selecionados numa argumentação. Poucos de nós querem retornar às técnicas odontológicas ou de encanamento medievais, mas assim que o padrão de aprimoramento declina, passando do "refinamento das maneiras" humanista para a conveniência tecnológica, surge alguma ambivalência. A maioria dos mitos gradualistas presume uma liberdade maior no futuro causada pela transferência da labuta dos homens para as máquinas; na experiência, nota-se um aumento das restrições legislativas em resposta a todas as grandes mudanças tecnológicas, um constante espremer da vida dentro dos padrões mecanísticos sugeridos pelas próprias máquinas. Portanto, entre os poetas,

Scanned with CamScanner

particularmente, forma-se um forte movimento, do tipo que Snow, no ensaio a que se aludiu acima, chama de "ludita". A tendência ludita contudo é, na verdade, um protesto contra a desumanização mecânica da vida, e só parece reacionária quando presume-se que o seu oposto é benévolo.

Isso nos faz chegar ao tipo de primitivismo que é mais diretamente característico da poesia, onde o termo "primitivo" é usado num sentido mais psicológico. O homem que dirige um carro, escreve sobre uma mesa, joga golfe ou vende lâminas de barbear é o homem civilizado ou tecnológico. O homem que admira um crepúsculo, que discute com a esposa, que protesta pela paz, ou que comete suicídio, é o homem primitivo. Ou seja, é o homem preocupado com a situação existencial de sua própria humanidade, com as emoções, especulações, esperanças, desesperos e desejos pertinentes a tal situação. Mesmo em Sidney, na sua avaliação de *The Ballad of Chevy Chase*, ou em sua famosa expressão sobre o poeta chegar-nos "com um conto que faz a criança esquecer o brinquedo, e o velho o seu canto ao pé da lareira", somos lembrados de que há sempre algo de primitivo na poesia nesse sentido. A poesia está sempre nos levando de volta ao ponto de origem, não necessariamente do tempo, mas da atitude social. E na medida em que a sociedade torna-se mais dominada pelos recursos mecânicos e tecnológicos, e na medida em que um mito de progresso tende cada vez mais a alienar o poeta de sua sociedade, a concepção que o poeta tem de seu papel social vai se transformando na mesma proporção.

O humanismo considerava o escritor, ao menos aquele consagrado, como socialmente integrado, próximo ao centro de sua sociedade. O humanista típico luta para ser sensato, equilibrado, judicioso; ele não é um profeta ou um homem enfurecido, e tampouco busca uma transvaloração dos valores. Ele evita tanto a linguagem técnica quanto a coloquial,

e tem um respeito profundo pelas convenções, tanto sociais quanto literárias. Como retórico profissional, seu instinto é preservar a reputação das situações com que se depara, através do ato de encontrar para elas as palavras adequadas. A graciosidade e o tato, para ele, não são meras façanhas: são evidências da importância social de uma instrução literária. Se compararmos tal atitude com a de, por exemplo, Ezra Pound, podemos ver o quanto um escritor criativo e imaginativo de nossos tempos se afastou da posição humanista tradicional. Pound é um erudito clássico que compartilha da maior parte das atitudes e interesses humanistas, inclusive a visão de que a elocução verbal disciplinada é essencial para o bem-estar da sociedade, uma visão que ele associa a Confúcio. O que é diferente é o lugar que ele ocupa na sociedade, com o que me refiro a algo mais essencial do que o fato de que Pound é um expatriado que foi acusado de traição. A mesma coisa também se aplicava a Dante, que estava muito mais próximo do humanismo tradicional. Refiro-me mais ao fato de que a admiração de Pound por Mussolini foi um esforço um tanto patético de adotar um papel social viável, e o fracasso desse esforço não foi meramente pessoal, mas também simbólico de um mal-estar profundo na sociedade contemporânea. Outros poetas tentaram se associar a causas de esquerda, muitas vezes com resultados igualmente fúteis ou trágicos. O escritor importante hoje não é necessariamente um exilado, um expatriado, ou um mártir, embora um número desconcertante de escritores modernos tenha caído nesses papéis — contudo, raras vezes ele parece inserido no maquinário social, não importando onde é que esteja.

D. H. Lawrence é outro escritor cuja oposição à mecanização da vida assumiu uma forma psicologicamente primitiva. Grande parte da obra de Lawrence, assim como grande parte da de Wordsworth, na verdade pertence à convenção pastoral, e enfatiza um parentesco fundamental entre

Scanned with CamScanner

a natureza humana e a natureza física, parentesco que foi traído ou negado por uma grande quantidade de aspectos da vida civilizada. Como podemos ver em *A serpente emplumada* e em outros textos, o psicologicamente primitivo tende a recair no historicamente primitivo, num retorno quixotesco a tipos mais antigos, idealizados, de sociedade, quando visualizados como um objetivo da ação social. O mito retrógrado em Lawrence tem basicamente a mesma relação com sua visão pastoral que o mito do "bom selvagem" tem com a concepção de Rousseau de uma sociedade natural. Isto é, ele é separável de sua visão social real — "nos detalhes tenho certeza de que estou errado", como ele diz em uma de suas cartas. Em seus estranhos ensaios sobre o inconsciente, vemos, mais uma vez, como a força que o poeta opõe à escravização do homem por sua própria tecnologia é a imaginação mitopoética, o poder associativo e construtivamente criativo com que ela opera em palavras. Em toda a obra de Lawrence, assim como na maioria dos grandes escritores do nosso tempo, vemos que o poeta não pode tornar-se o foco de um mito de liberdade. Os poetas sempre foram os filhos do interesse: ainda demonstram um pendor por ser convertidos a toda espécie de credos dogmáticos, às vezes com o maior dos desprezos pela tolerância com que são tratados; são um grupo competitivo, e tradicionalmente irritável; o gênio deles é mais de intensidade que de sabedoria ou serenidade.

A tradição que associa o poeta ao protesto existencial contra a mecanização crescente da vida remonta, na literatura inglesa, a Blake, com seus "escuros moinhos satânicos" e sua visão da sociedade como uma máquina

> [...] roda fora de roda, com dentes tirânicos
> Movendo por compulsão um ao outro.[2]

2 *Jerusalém*, chapa 15 [Tradução de Saulo Alencastre, Hedra, 2013 — NT].

Blake associa esse crescimento da tirania à filosofia de Locke e à ciência de Newton. Pois uma atitude que principia no estudo desinteressado da natureza ou de um mundo objetivo tem grande tendência a desembocar numa convicção de que a lei moral é, ou deveria ser, tão previsível quanto a lei natural. É possível rastrear atitudes semelhantes em Milton, levando em consideração os interesses tecnológicos que ele dá a Satã, e o tratamento muito ambíguo dado a Galileu em *Paraíso perdido*. Shelley, em suas anotações sobre a *Rainha Mab*, diria mais tarde que a "miserável estória" cujo tema constitui o épico de Milton é incoerente com o conhecimento das estrelas, e não é impossível que algum sentimento de que Galileu representa um elemento da mente humana, que pode ao fim explodir toda a estória de Adão e Eva, estivesse próximo da consciência do próprio Milton. De qualquer maneira, Adão certamente não é encorajado a devotar muita atenção às estrelas. Portanto, mais uma vez, a imaginação mitopoética é a força que Milton e Blake opõem ao que ambos, de diferentes modos, chamam de satânico. E assim como Matthew Arnold é o último dos grandes humanistas, o ponto de inflexão rumo à atual atitude antitecnológica do artista é marcado por Ruskin, que também demonstra um profundo interesse pela importância cultural da mitologia.

Há algum tempo a ciência vem sendo encarada como algo capaz de, se transmutada em "cientismo", ou numa forma semelhante de mitologia progressista, prover a base de um mito de interesse novo e muito sinistro. Um século atrás, Samuel Butler exprimiu uma preferência pelo cristianismo em relação a qualquer novo cientismo desse tipo, sem ter uma grande crença em nenhum dos dois, com base no fato de que seria um desastre trocar um mito antigo e sofisticado, que fora privado de seus poderes inquisitoriais e obrigado a fazer as pazes com a tolerância e com a suspensão do julgamento, por um mito jovem e de ingênuo dogmatismo, que prefere a empolgação

Scanned with CamScanner

passageira da mudança a considerar as consequências da mudança. O pesadelo de uma conspiração que conservasse um elemento da ciência, o elemento da previsibilidade, e o usasse como uma forma de impor uma tirania permanente sobre a sociedade, é um dos temas mais comuns da ficção recente, especialmente da ficção científica, onde às vezes (como por exemplo no *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury) a causa da liberdade é representada pelo artista. Isso completa o intercâmbio de funções que tem início com o humanismo, onde os elementos do mito da liberdade são vistos como tendo sido pervertidos numa conspiração para trair a liberdade, a qual tem no artista o seu último defensor.

O novo reconhecimento da natureza primitiva e mítica da poesia é o ponto essencial de que Peacock se apossa em sua brilhante sátira *The Four Ages of Poetry* [As quatro idades da poesia], talvez o texto da literatura inglesa que mais se aproxime de Vico. Aqui, Peacock simula aceitar o pressuposto de que a humanidade progride, por meio da razão, rumo a um maior esclarecimento, e mostra, com base nesse pressuposto, que a poesia, assim como os tipos menos interessantes de religião, está comprometida com os valores de um passado obsoleto. Em outras palavras, ele identifica o elemento primitivo da poesia com o que é historicamente primitivo, e com base nisso constrói seus paradoxos. Segundo Peacock, a poesia começou, nos tempos antigos, como "o chocalho mental que despertou a atenção do intelecto na infância da sociedade civil". A principal forma da poesia primitiva era, diz Peacock, o panegírico, o que aponta para aquela identificação do poeta com sua comunidade que encontramos em culturas orais. A poesia tem o seu maior florescer, ou sua Era de Ouro, nos tempos que vêm logo a seguir, quando os hábitos de pensamento ainda estão próximos do primitivo. Mas, na medida em que a civilização se desenvolve, a profecia de Platão se realiza, e o poeta se torna cada vez mais uma sobrevivência atávica. "Um poeta em nossos tempos é um semibárbaro numa comunidade civilizada. Ele vive nos dias que já passaram. Seus pensamentos, ideias, sentimentos, associações possuem todos comportamentos bárbaros, costumes obsoletos e superstições explodidas. A marcha de seu intelecto é como a do caranguejo: para trás".

Com a ascensão do movimento romântico, e seu interesse pela balada e outras formas da cultura verbal primitiva, seu uso da superstição e da magia como imagética poética, seu retraimento em relação à cultura urbana e sua tendência de procurar temas nas formas mais simples da vida rural, o ciclo histórico chega a sua conclusão natural. O poeta não tem como ser um mestre para uma sociedade que ele nem mesmo chega a compreender.

> Quanto àquela pequena parcela de nossa poesia contemporânea [...] que, por falta de nome melhor, pode ser chamada de ética, a parcela mais eminente dela, consistindo simplesmente em rapsódias rabugentas e egoístas, que exprimem a elevada insatisfação do escritor com o mundo e tudo o que há nele, serve apenas para confirmar o que já foi dito sobre o caráter semibárbaro dos poetas, os quais, vindos de cantar ditirambos e "Io Triumphe", na época em que a sociedade era selvagem, ficam raivosos, e fora de seu elemento, na medida em que ela se torna polida e esclarecida.

A referência de Peacock é aos poetas românticos, mas a formulação não deixa de ser verdadeira, dentro de seu contexto irônico, um século depois.

A defesa de Shelley, embora pareça ignorar a tese de Peacock, na verdade fornece a ela uma resposta bem próxima e perspicaz. O ponto principal da resposta consiste no desvio da ênfase, que repousava no historicamente primitivo, para o psicologicamente primitivo. Shelley começa invertendo

Scanned with CamScanner

harmoniosamente a hierarquia dos valores presumida em Sidney. Sidney está interessado em mostrar que a poesia é um instrumento genuíno da educação, juntamente com a religião, a moralidade e a lei, mas a pretensão delas a um poder educacional é anterior e axiomática. Shelley coloca todas as disciplinas discursivas num grupo inferior de operações "analíticas" da razão. Elas são agressivas; elas veem as ideias como armas; elas buscam o argumento irrefutável, que sempre se esquiva, porque todos os argumentos são teses, e teses são meias verdades que trazem implícitos os seus opostos. Alguns dos escritores discursivos são defensores do *status quo* social: eles não só fracassam em defendê-lo, como também exasperam e amarguram uma sociedade em que os ricos enriquecem e os pobres empobrecem. Há também os escritores discursivos liberais e radicais: estão do lado de Shelley e ele os aprova; porém, sendo apenas a outra metade das disciplinas argumentativas, o tanto de bem que podem fazer é limitado. As obras da imaginação, em contrapartida, não podem ser refutadas: a poesia é a dialética do amor, que trata tudo o que encontra como uma outra forma de si mesmo, e jamais ataca, e somente inclui. Portanto aparece em Shelley, assim como em seus predecessores, a concepção de um mundo modelo acima do mundo existente. No entanto, esse mundo modelo, para ele, é associado não com o mundo cristão anterior à queda, nem com a Era de Ouro Clássica, apesar de algumas alusões a esta última na sua *Defence*, mas sim à razão mais elevada, *Vernunft*, em contraposição a *Verstand*, que tantos românticos identificaram com a imaginação.

Esse argumento presume, não apenas que a linguagem da poesia seja mítica, mas também que a poesia, em sua totalidade, seja, de fato, o autêntico mito de interesse da sociedade, e que o poeta ainda seja o professor que ensina tal mito. Ele pode ser um "legislador não reconhecido", mas ainda é o criador das leis da civilização, como nos tempos antigos, mesmo que

ninguém o perceba. Há uma realidade lá fora, uma realidade que é dada, e em si mesma não tem significado moral, que é estudada pelo entendimento inferior; e há a realidade que, de início, não existe, mas é trazida à luz por um certo tipo de atividade criativa. A metáfora da criação, se é que é uma metáfora, não é uma novidade dos Românticos, e a maioria dos melhores críticos elisabetanos compreendia muito bem o significado de "criativo". Mas na época de Sidney acreditava-se que os modelos da criação haviam sido fundados por Deus: para Shelley, o homem faz a sua própria civilização, e no centro da criação do homem estão os poetas, cuja obra fornece os modelos da sociedade humana. Os mitos da poesia incorporam e expressam a criação, pelo homem, de sua própria cultura, e não o ato de recebê-la de uma fonte divina.

A imaginação assim reverte a direção do *Frankenstein* de Mary Shelley, a estória de como o homem se torna escravo do que cria. Uma religião, considerada como credo e como instituição social, é, para Shelley, uma criação projetada, e consequentemente pervertida, da imaginação humana. O elemento criativo da literatura é portanto essencialmente ligado à recuperação, por parte da imaginação, do que ela projetou. Não há hipótese de que um poema seja um análogo retórico da verdade histórica, ou moral, ou religiosa, e a expressão da poesia não é mais vista como algo que a instrução retórica possa aprimorar ou desenvolver, coisa que solapa uma concepção central do humanismo. A autoridade do poeta é derivada do poder oracular de sua mente que anteriormente era atribuído à revelação de Deus. Esse poder é "aquela faculdade imperial cujo trono está oculto dentro da natureza invisível do homem". Fica claro, a partir de uma frase como essa, que uma nova concepção da retórica está se formando, uma que é baseada antes na intensidade de um sentimento emocional do que no artifício e em efeitos calculados, como a retórica de Spenser, ou até mesmo a de Milton.

Scanned with CamScanner

A poesia, diz Shelley, é "aquilo a que toda ciência deve fazer referência". O mítico *confronta* o lógico, assimilando-o aos interesses da existência humana. O ato de recuperação imaginativa do que anteriormente foi projetado na religião separa, assim, a realidade criada da poesia da realidade apresentada do mundo objetivo. A poesia "derrota a maldição que nos obriga a uma sujeição ao acidente das impressões circundantes". Uma implicação aqui, que nos leva para além de Shelley, é a de que há duas culturas na sociedade: uma, a área principal das ciências; a outra, uma área abrangida por algo que aqui estamos chamando de mitologia. Elas coexistem, porém não são essencialmente interligadas.

A implicação mais imediata é de que os impulsos poético e revolucionário são interdependentes. A natureza primitiva da poesia não faz dela reacionária: faz dela, na verdade, como já vimos, o protesto humano contra os elementos desumanizadores da sociedade. A nossa percepção de uma realidade dada, do mundo lá fora, tende a tornar-se habitual, e portanto desenvolve-se um hábito mental pernicioso de considerar o constante como imutável, e de assimilar a vida humana a uma concepção de ordem previsível. Mas a poesia, diz Shelley, "recria do zero o universo, depois que ele foi aniquilado em nossas mentes pela repetição de impressões embotadas pela reiteração". A imaginação, que concebe as formas da sociedade humana, é a fonte do poder para mudar essa sociedade.

Todo grande poema é um produto de seu tempo, e está consequentemente sujeito às ansiedades de seu tempo. É essencial para o argumento de Shelley que a leitura autêntica da poesia o faça por seu "subpensamento" imaginativo, e não por sua conformidade explícita aos preconceitos contemporâneos, ou ao que ele chama, falando de Calderón, de "idealismos, rigidamente definidos e sempre repetidos, de uma superstição distorcida". Se, por exemplo, lemos o *Inferno* de Dante como

um poema criado para aumentar nossas ansiedades a respeito de uma vida de tormentos infinitos após a morte, e que está à espera da maioria dos que não fazem um trato aceitável com a igreja, então, da perspectiva normal de Shelley, escrever um tal poema seria um ato de deslealdade para com a raça humana muito mais vil do que tudo o que fizeram os três traidores de Dante — Brutus, Cássio e Judas Iscariotes — todos os quais devem ter agido por motivos melhores. Porém, obviamente, lemos o *Inferno* por meio de sua imagética e ação, como uma representação da vida concreta do homem, e como tal ele se torna arrasadoramente relevante e não um pesadelo malicioso e supersticioso. Citamos anteriormente um crítico que chamou o *Paraíso perdido* de monumento a ideias mortas. Não há ideias mortas na literatura; há somente leitores cansados. Quando é a imaginação que faz a leitura, ela opera numa direção contra-histórica — ela redime o tempo, para usar uma expressão shelleyana e também bíblica, ainda que num outro contexto — e a literatura, para a imaginação, existe integralmente no tempo presente, como uma forma total de imaginação verbal. Shelley fala dessa forma total como "aquele grande poema, que todos os poetas, como os pensamentos em cooperação de uma grande mente, vêm erigindo desde o princípio do mundo". O relampejar dessa imagem ilumina o *pons asinorum* do crítico contemporâneo, a ponte que leva à outra margem da crítica, onde o contexto e a referência social da crítica podem ser encontrados.

Vimos que a concepção do crítico como juiz ou avaliador da literatura faz sentido apenas em relação a uma sociedade de elite humanista, que opera dentro de um arcabouço consagrado de interesse. Quando essa sociedade desaparece, o crítico tem de abandonar essa função, e investigar qual é a verdadeira função que lhe cabe. O argumento desta parte do livro nos levou à ideia de que a literatura representa a *linguagem* do interesse humano. A literatura não é em si mesma um mito

Scanned with CamScanner

de interesse — em vez disso, demonstra as possibilidades imaginativas do interesse, a gama total de ficções, modelos, imagens e metáforas verbais a partir dos quais todos os mitos de interesse são construídos. O crítico moderno é, portanto, um estudante de mitologia, e o seu assunto total abrange não somente a literatura, como também as áreas do interesse que a linguagem mítica da construção e da crença adentra e informa. Essas áreas constituem os assuntos mitológicos, e incluem grandes partes da religião, da filosofia, da teoria política e das ciências sociais.

Estudantes de mitologia muitas vezes adquirem as qualidades primitivas dos poetas mitopoéticos. Já cheguei a ler uma boa quantidade de seus livros, partindo de escritores medievais, passando por Bacon, Henry Reynolds, Warburton, Jacob Bryant e Ruskin, até o nosso tempo, e duas coisas me chamaram especialmente a atenção. Primeira, uma grande proporção deles são excêntricos, até mesmo loucos, e, segunda, eles muitas vezes têm uma reverência supersticiosa pela "sabedoria dos antigos". Essas qualidades não são de difícil explicação: sua excentricidade é, em parte, resultado da qualidade intensamente associativa do mito, onde quase qualquer tipo de analogia pode ser significativa, e seu respeito pela antiguidade está associado ao fato de que a literatura não se aprimora, mas gira em volta de seus clássicos. Mesmo os maiores investigadores mitológicos da última geração, Frazer e Freud, tendem a soar datados assim que tentam ser racionais. A abordagem do crítico moderno, contudo, é, nos termos da minha seção de abertura, não alegórica mas arquetípica: ele procura não tanto explicar um poema nos termos de sua relação exterior com a história ou a filosofia, mas sim preservar sua identidade como poema e vê-lo em seu contexto mitológico total. Portanto, o crítico enquanto crítico não é, ele mesmo, interessado, mas imparcial. Seus critérios são os do mito da liberdade, dependentes de evidências e verificações sempre que

elas entram em questão. (A ilação de que o interesse pode ser estudado com imparcialidade teremos de examinar na próxima seção). Uma vez que o crítico é libertado das preocupações de uma abordagem moral e avaliativa, ele é obrigado a preservar uma tolerância em relação a todas as variedades da expressão poética e um respeito pela individualidade de cada poeta. Uma expressão como "é claro que não gosto desse *tipo* de poesia" jamais pode ser proferida por um crítico sério.

Segundo Shelley, os poetas do passado eram sujeitos às ansiedades de seus tempos, mas há também um modo de ler poesia que a redime dessas ansiedades e a vê em seu contexto, como uma parte do poema total que a imaginação humana criou. O crítico, contudo, está na situação cultural oposta à do poeta: ele é sujeito às ansiedades do *seu próprio* tempo, e é a relação do poeta com sua própria época que constitui o elemento liberal no estudo do crítico. O crítico que lida com Shakespeare, digamos, precisa tentar compreender as implicações do fato de que Shakespeare ainda domina os palcos e ainda se comunica com a era presente, por motivos que teriam sido ininteligíveis para a maioria dos contemporâneos do poeta, e muito provavelmente também para o próprio. Ao mesmo tempo, Shakespeare viveu numa época específica e se dirigiu a um público específico, que era distante do nosso em seus pressupostos culturais. A tentativa de entendê-lo parcialmente, como pode-se supor que os seus contemporâneos o entenderam, nos coloca em contato com uma cultura alienígena e expande nossas próprias noções sobre as possibilidades culturais. (Não estou partindo da falácia elementar de que todas as reações a Shakespeare em 1600 seriam semelhantes entre si — apenas que todas elas, assim como todas as nossas, giravam na mesma órbita cultural). A relação de Shakespeare conosco é a de mais uma voz do interesse, falando com a autoridade do que Wallace Stevens chama de poema essencial no centro das coisas. Não é uma voz contemporânea, e tem a

Scanned with CamScanner

qualidade oracular de algo que foi definitivamente revelado no passado. O crítico deve estabelecer um padrão de continuidade que liga a cultura presente à sua herança, e portanto aos seus herdeiros, pois uma cultura que é negligente com o seu passado não tem defesas contra o futuro. Como um crítico histórico, ele continua a tradição humanista, que devia tanto de sua qualidade liberal ao fato de que estudava uma cultura desaparecida com distanciamento, sem compromissos com seu interesse religioso e político. Como contemporâneo, ele é um estudante de nosso próprio interesse, e precisa ver como o passado o afeta.

O ponto crucial do problema do crítico está em sua atitude para com o que temos chamado de mundo modelo, e que agora devemos chamar de mundo imaginativo. É óbvio que para Shelley, assim como para Milton antes dele, interesse e liberdade são a mesma coisa, e a mensagem do poeta proclama ambos ao mesmo tempo. Mas até o ponto em que o poeta é um libertador, o mundo imaginativo de Shelley torna-se um mundo potencialmente existente, algo a ser trazido à luz por um certo tipo de ação social. Como Shelley não tem uma noção muito clara do que seria tal ação, sua mensagem de liberdade nos vem, não com a trombeta de uma profecia, mas com a voz estridente e ameaçadora da ansiedade, e no tom didático que em outra parte ele chama, com mais sagacidade ainda que com menos verdade, sua repulsa. O que é verdade a respeito da poesia de Shelley é verdade, *mutatis mutandis*, a respeito de toda poesia: ela pode exprimir o protesto interessado, mas é em outra parte que devemos buscar os elementos de um mito de liberdade. A literatura é a incorporação de uma língua, e não da crença ou do pensamento: ela pode dizer qualquer coisa, e portanto, num certo sentido, não diz nada. Ela fornece os recursos técnicos para formular os mitos de interesse, mas em si mesma não os formula: para essa formulação, devemos retornar da literatura para os mitos de interesse em si mesmos.

O ideal humanista oferecia uma educação "liberal" àqueles que eram economicamente liberados: para esses, o estudo das maiores realizações da humanidade forneciam a única visão genuína da liberdade que a sociedade possuía. Na medida em que o foco social da educação lentamente passou de uma comunidade de cavalheiros liberados do trabalho servil para uma comunidade em que todos são trabalhadores de algum tipo, o artista assumiu uma nova importância social como o modelo do trabalhador. O trabalho genuíno, que dignifica o trabalhador ao uni-lo à sua sociedade, é distinguido do labor ou labuta, que humilha por nele haver sempre um grande elemento de exploração. Essa distinção é desenvolvida a partir de Carlyle por Ruskin, por quem o trabalho é identificado com o ato criador, com o que expressa a identidade do trabalhador. Argumentos paralelos poderiam ser extraídos das primeiras obras de Marx, incluindo o *Manifesto comunista*, embora me seja difícil aceitar o Marx neo-humanista que às vezes é reconstruído a partir delas, mas Ruskin é mais próximo da questão que examinamos agora. Em William Morris, a concepção de trabalho como ato criativo se combina com algumas características revolucionárias de um molde anarquista. Para Morris, as "grandes" artes, incluindo a literatura, têm algumas associações sociais com os privilégios da classe dominante; as artes "menores" ou práticas são potencialmente revolucionárias, pois relacionam a arte diretamente às condições sociais, e o desenvolvimento delas pode ajudar a destruir o que a produção fabril e maquinal tem de labuta e exploração, e transformar a sociedade em uma comunidades de cérebros e mãos.

Morris talvez nunca tenha escapado de um paradoxo social em sua própria vida: seu trabalho como *designer*, por mais que tenha diversificado a cena cultural vitoriana, não chegava realmente a ilustrar suas teorias. A voz era a voz de um Esaú revolucionário, mas as mãos eram as mãos macias e complacentes de um Jacó. Apesar disso, Morris, em *Notícias*

Scanned with CamScanner

de lugar nenhum, cria uma imagem de uma educação "*liberal*" que é a contrapartida radical do humanismo de Arnold, e é, em muitos aspectos, quase desconcertantemente contemporânea. A educação, no mundo de sonho de Morris, é prática, ativa, inteiramente voluntária, e indiferente aos livros. Chega mesmo a ser anti-intelectual: os estudiosos são tolerados, mas são motivo de estranheza. Seria difícil imaginar contraste maior com o humanista de Arnold, que lê e pensa contemplando o melhor que já foi pensado e dito, do que esse super-jardim-de-infância onde todos estão cavando, construindo, fazendo piqueniques e entalhando. O único elemento humanista é a *sprezzatura* que faz o trabalho como se fosse brincadeira (coisa que de fato é, segundo o princípio de Tom Sawyer, visto que ninguém é obrigado a trabalhar).

O motivo para uma ênfase dessas nesse livro é dramaticamente apropriado: as pessoas de Morris não são simplesmente crianças que foram liberadas da escola; elas foram liberadas da história, da prisão do passado, com seus moinhos de guerra e escravidão. A única forma da ansiedade de continuidade que afetava Morris profundamente, a preservação de construções antigas, é resolvida quando o homem para de permitir que as máquinas o escravizem, e assim recobra o poder do bom *design*. Dessa forma, assim como Arnold sintetiza a concepção humanista "clássica" da cultura, também Morris é o que mais se aproxima de resumir a concepção "romântica" da cultura como a aversão primitiva contra a mecanização da vida. Mais para o final do livro, contudo, a heroína comenta que é provavelmente um erro negligenciar a história e a erudição tanto quanto eles o fazem, pois, "por mais felizes que sejamos, os tempos podem mudar; podemos ser mordidos por algum impulso de mudança, e muitas coisas talvez nos pareçam maravilhosas demais para que lhes resistamos, empolgantes demais para que não as cacemos, se não soubermos que elas não passam de fases daquilo que já aconteceu".

A salvaguarda primária da liberdade, portanto, é, até mesmo em Morris, o elemento contemplativo da educação, que é a ciência em seu sentido primordial de *scientia*, o estudo do mundo apresentado à mente. O restante do livro de Morris, por outro lado, demonstra que uma parte, e uma parte essencial, do senso de liberdade vem da libertação da imaginação criativa. Continua sendo verdadeiro que a literatura é antes a encarnação de uma linguagem que de uma crença ou pensamento. Mas há um ponto no qual a analogia com a linguagem entra em colapso. Ninguém aceitaria uma concepção da literatura como simples dicionário ou gramática de símbolos e imagens que em si mesma não nos diz nada. Todos os profundamente devotados à literatura sabem que ela diz alguma coisa, e diz alguma coisa como um todo, e não só em suas obras individuais. Ao passar da crença formulada à imaginação, obtemos vislumbres de um interesse por trás do interesse, de intuições da natureza e do destino humanos que inspiraram as grandes religiões e os grandes movimentos revolucionários da história. Precisamente porque sua variedade é infinita, a literatura sugere uma gama enciclopédica de interesse maior do que qualquer formulação do interesse no mito político ou religioso é capaz de expressar. O exame dessa expansão da mente ao passarmos do interesse à imaginação é o quinto estágio de nosso caminho crítico.

Scanned with CamScanner

V

Talvez possamos chegar a algumas conclusões provisórias partindo de nossa pesquisa semi-histórica antes de nos voltarmos à cena contemporânea. Em primeiro lugar, o grande sonho da síntese dedutiva, em que fé e conhecimento são indissoluvelmente associados, parece estar enfraquecendo. A confiança na completude e adequação da síntese tomista, expressa com tanta eloquência por Maritain na geração passada, deixou claramente de ser o que era nessa época tão fragmentada. No marxismo, é evidente que a síntese dedutiva, sempre que se arraigou socialmente, passou a depender cada vez mais do apoio de burocratas de terceira categoria, e não dos escritores ou pensadores de primeira. Evidentemente devemos nos conformar com o fato de que as linguagens mítica e lógica são distintas. A visão das coisas como poderiam ou deveriam ser precisa depender da visão das coisas como são. Mas o que está entre elas não é tanto um ponto de

Scanned with CamScanner

contato quanto uma lacuna existencial, um ato de escolha revolucionário e transformador. As crenças que temos e o tipo de sociedade que tentamos construir são escolhidos a partir de possibilidades infinitas, e a noção de que nossas escolhas estão inevitavelmente ligadas às coisas como elas são, seja por meio da mente de Deus ou por meio da constituição da natureza, sempre acaba se revelando uma ilusão do hábito. As atitudes mítica e factual ou lógica são, na verdade, ligadas por analogia. Se, por exemplo, um filósofo como Bergson ou Lloyd Morgan baseia uma estrutura metafísica ou religiosa na concepção de evolução, aquilo com que ele está trabalhando não é, na verdade, o mesmo princípio da hipótese biológica da evolução, mas sim uma analogia mítica daquela hipótese.

Parece igualmente fútil esperar que algum mito de interesse se consolide por todo o mundo. Quanto mais amplamente se difundir qualquer mito assim, mais profundos serão os fossos que se abrirão dentro dele. Uma razão para tal é que o interesse, se não é restringido por nenhuma oposição interna ou intelectual, precisa de um inimigo. Os países marxistas precisam de agressores imperialistas; as sociedades burguesas precisam de subversivos comunistas, assim como a cristandade medieval precisou de um pretexto para lançar as Cruzadas. Dissemos anteriormente que um mito de interesse traça uma *temenos* ou linha encantatória em volta de uma sociedade. Essa linha delimitadora tem dois aspectos. Uma sociedade se enriquece pelo que inclui, e define-se pelo que exclui. Não sei se boas cercas geram bons vizinhos, mas as cercas criam o vizinho. Em *Passagem para a Índia*, E. M. Forster nos mostra como três grandes complexos culturais, o hinduísmo, o islamismo e o cristianismo, aceitam, cada um deles, ideais de fraternidade universal; seus melhores e mais sensíveis integrantes acreditam nesses ideais e lutam para alcançá-los. Contudo, cedo ou tarde, todos eles se definem por exclusão, e aqueles que não desejam excluir coisa alguma correm o risco de perder sua identidade e

ter sua inclusividade total transformada no seu terrível oposto, a impressão de um universo totalmente sem sentido, a visão irônica do absurdo, que ocorre à Sra. Moore na caverna.

A única solução praticável parece ser aquela com que topou a democracia, quando tentava aparar as garras do poder temporal cristão: aceitar, como parte de uma tensão permanente entre interesse e liberdade, uma pluralidade de mitos de interesse, em que o estado assume a responsabilidade de manter a paz entre eles. Retorno aqui a uma distinção que fiz em outra parte entre mitologias fechadas e abertas. Uma sociedade que tenha um mito de interesse fechado torna compulsório, para todos os cidadãos, dizer que o apoiam, ou que no mínimo não se oporão abertamente a ele. Somente uma sociedade com uma mitologia aberta é capaz de uma tolerância genuína e funcional. Há limites para a tolerância, é claro, mas a distinção entre uma sociedade que impõe uma crença e uma sociedade que impõe uma ordem do tipo "regras-do-jogo", dentro da qual a dissidência e a oposição podem existir, é uma distinção prática, por mais difícil que seja de formular na teoria.

Vimos anteriormente que todos os mitos de interesse são religiosos, no sentido de que instituem uma *religio*, ou corpo comum de atos e crenças, para a comunidade. Uma tal religião pode ser teísta e negar que a morte é o ponto final, como o cristianismo, ou ateia e afirmá-lo, como o marxismo. O marxismo, e o cristianismo enquanto teve poder temporal, tenderam a pressupor que uma posição clara a respeito desses pontos era obrigatória na sociedade como um todo, e portanto, mesmo que pudessem tolerar um grupo de opinião diferente, não podiam reconhecer tal diferença como inevitável, e certamente não como desejável. A tendência de um mito fechado é passar de tais princípios amplos e gerais a princípios mais específicos, prescrevendo cada vez mais que crenças o cidadão deve ter,

Scanned with CamScanner

e obliterando as variedades de atitude social. Os judeus, por exemplo, são um grupo minoritário com um mito de interesse que lhes é peculiar: consequentemente, qualquer sociedade de mito fechado e que contenha judeus cedo ou tarde se tornará antissemita. Ocasionalmente, topamos com a sugestão de que rachar os mitos de interesse fechados talvez seja parte da função histórica do judaísmo. O Rei da Pérsia reclama, no Livro de Ester (nos acréscimos gregos feitos a esse livro): "Em todas as nações, por todo o mundo, está espalhado um certo povo malicioso, que tem leis contrárias a todas as nações [...] de modo que a união de nossos reinos, que justamente almejamos, não pode ser realizada".

Uma sociedade que tenha uma mitologia aberta pode ainda ter o seu próprio mito de interesse predominante. Ninguém diria que o *american way of life* [estilo de vida americano] é menos interessado do que o estilo de vida de qualquer outra comunidade. O princípio da abertura, contudo, é, até onde consigo enxergar, a única base possível para uma comunidade mundial, partindo do pressuposto de que não há mito de interesse que algum dia possa ter um domínio mundial. O que é potencialmente mundial é uma suposição, ampla demais em si mesma para constituir um mito de interesse, de que a vida é melhor do que a morte, a liberdade melhor que a escravidão, a felicidade melhor que a aflição, a saúde melhor que a doença, para todos os homens, em toda parte, sem exceções. Uma sociedade que tenha um mito aberto é capaz de acomodar-se a tal pressuposto; uma sociedade de mito fechado, não. Esta pode apenas perseguir os próprios fins, decidindo, a cada passo, quanto de aflição e escravidão podem ser necessários (é óbvio que apenas interinamente, sempre se acrescenta) para a promoção daqueles fins.

Uma mitologia aberta determina a relatividade de cada mito de interesse dentro dela, e assim enfatiza o elemento de

constructo, ou visão imaginativa, do mito. Isso não afetaria a realidade, digamos, do mito cristão para ninguém que o adote, mas o coloca no tipo de base sobre a qual a comunicação, ou o que hoje muitas vezes é chamado de "diálogo", se torna possível com judeus, muçulmanos ou marxistas, ou mesmo com outros cristãos. Quando um mito de interesse afirma a verdade de correspondência assim como a verdade de visão, e presume que seus postulados são, ou podem ser, aceitos como fatos, ele dificilmente pode gerar qualquer "diálogo", exceto pela única e exasperada fórmula: "Mas você não consegue *ver* como está errado?". Quando ele renuncia a essa pretensão, alcança o tipo de humildade que torna possível enxergar a honestidade intelectual do outro lado também. Quanto ao seu próprio lado, o que acontece não é uma renúncia à sua verdade: a renúncia é a de encarar como definitiva sua própria compreensão daquela verdade.

Em todas as sociedades, a pressão na direção de um mito fechado é também a tendência interna à sociedade de transformar-se em turba, isto é, um corpo social sem indivíduos ou atitudes críticas, unido por *slogans* ou clichês contra algum ponto focal de ódio. Um mito de interesse, por si só, não pode prevenir esse tipo de degeneração social. A fé, ou participação em um mito de interesse, não é, em si mesma, verificável, mas até um certo ponto pode ser verificada na experiência. Alguns mitos de interesse, obviamente, possibilitam uma vida plena mais do que outros. A caridade, no sentido de respeito pela vida humana, é sem dúvida o critério primordial, mas há um importante critério secundário: a capacidade que um mito de interesse tem de conciliar-se com um mito de liberdade. Uma fé que permite a honestidade intelectual é claramente melhor, na prática, do que outra que tente negar fatos elementares da história ou da ciência. E talvez os dois critérios, de caridade e de honestidade intelectual, sejam em última análise o mesmo critério. Certamente, um mito de interesse como o nazismo,

Scanned with CamScanner

que ocupa uma posição tão baixa na escala da caridade, não poderia deixar de falsificar a história e a ciência, e eu suspeito que esses vícios sempre andem de mãos dadas.

A base de toda tolerância na sociedade, a condição na qual uma pluralidade de interesses pode coexistir, é o reconhecimento da tensão entre interesse e liberdade. Essa questão se torna crucial assim que fica evidente que o estudo do ambiente humano não pode se restringir ao ambiente não humano. A sociedade humana, no presente assim como no passado, é também um fato objetivo. Cedo ou tarde, portanto, o espírito científico e a busca pela verdade de correspondência irão invadir as estruturas mesmas do interesse, estudando a mitologia humana no mesmo espírito em que estuda a natureza. Essa colisão entre interesse e liberdade pode muito bem ser o tipo mais importante que temos do que hoje se costuma chamar de "choque cultural". Em mentes fracas ou inseguras, tal colisão produz um pânico imediato, seguido por elaboradas reações defensivas. Esforços para trazer o espírito investigativo para dentro da religião cristã deparam-se com respostas do tipo (para citar um exemplo relativamente brando): "Depois de destruir a nossa fé com as suas perguntas racionais e analíticas, o que vai colocar no lugar dela?". Muitos teólogos marxistas, da mesma forma, insistem que, existindo todos dentro de um contexto social específico, não é possível haver um distanciamento perfeito em relação a uma atitude social, e consequentemente toda investigação tem suas raízes numa atitude social que deve ser revolucionária, e portanto em concordância com eles, ou contrarrevolucionária. Ainda se ouve muitas vezes o argumento, da boca de alunos militantes e outros, de que, como a objetividade completa é impossível, as diferenças entre os graus de objetividade não têm importância.

Seria um grave erro associar esse tipo de resistência somente aos imaturos ou aos que se assustam facilmente. Todos

temos tais medos, e podemos observá-los com a perspectiva correta somente a partir de uma época histórica posterior, quando as batalhas que antes se travavam já estiverem desde então vencidas, ou ao menos interrompidas. Enquanto isso, é claramente uma das responsabilidades inevitáveis das pessoas instruídas demonstrar, por meio do exemplo, que é possível ter uma crença e examiná-la ao mesmo tempo. Já apontamos para a tendência enciclopédica do interesse: não há nada que não seja interessante para o interesse, e da mesma forma não há nada que possa ser excluído do inquérito livre e da verdade de correspondência. Interesse e liberdade ocupam igualmente a totalidade do mesmo universo: eles se interpenetram, e não é bom tentar erigir marcos de fronteira. Alguns, é claro, lidam com a colisão entre interesse e liberdade, vindos do campo oposto, com um racionalismo ingênuo que espera que, dentro de não muito tempo, todos os mitos de interesse sejam superados e que somente o apelo à razão, às evidências e aos experimentos seja levado a sério. Espero que fique claro, a partir do argumento geral deste ensaio, por que considero tal perspectiva inteiramente impossível. O crescimento do conhecimento não mítico tende a eliminar da crença o elemento do incrível, e ajuda a dar forma ao mito de interesse segundo os contornos do que a experiência considera possível e a visão desejável. Mas o crescimento do conhecimento não pode, por si mesmo, nos propiciar a visão social que indicará o que devemos fazer com o nosso conhecimento.

É neste ponto que entra a questão central deste ensaio: a função social da crítica. Sigamos esse problema do exame de um mito de interesse pelos critérios de um mito de liberdade, e vejamos o que acontece em consequência disso. O exemplo evidente a escolher é o cristianismo e o mito centrado na Bíblia. No último século houve uma crise na resposta ao mito cristão bíblico que, muitas vezes, é chamada de crise de crença, mas é, na verdade, uma crise no entendimento da linguagem da crença.

Scanned with CamScanner

A crise teve início nos tempos vitorianos, e imediatamente provocou o tipo de resistência que se espera encontrar no início de tal movimento. Nas conferências de Newman sobre educação, especialmente no que diz respeito à ciência, vemos como o tom é de calma moderação quando a matemática e as ciências físicas estão sendo discutidas, e como ele se torna tenso e nervoso assim que começa a aparecer a teologia liberal, ainda que muito distante no horizonte. Depois somos enfaticamente avisados de que a ciência não deve ir além do domínio que lhe cabe e invadir o campo da religião. Matthew Arnold, embora tendo uma visão inteiramente diferente da religião, reagiu com muita força aos ataques iconoclásticos do Bispo Colenso à historicidade do Pentateuco. Era um erro confundir ciência e religião; era um erro levar tais assuntos ao público geral, pois somente alguns são capazes, etc.; e acima de tudo era um erro escrever de maneira áspera e direta sobre esses assuntos, como fez Colenso. Contudo, é claro, o movimento prosseguiu, apesar dessa resistência.

Quando me perguntam se "acredito em" fantasmas, geralmente respondo que os fantasmas, por tudo o que se diz a respeito deles, parecem ser uma questão de experiência e não de crença, e que até o momento não tive experiência deles. Mas o fato de que a questão assume essa forma indica que a crença é normalmente associada pela mente a uma visão de possibilidades, do que pode ou poderia ser verdadeiro. Por outro lado, muitas vezes usamos o termo "acreditar" significando uma experiência sensorial em suspenso. "Acredito que você pode encontrar um telefone no próximo andar" significa que, se eu estivesse no próximo andar, veria um telefone. No que diz respeito ao passado, essa experiência sensorial em suspenso torna-se a aceitação de um fato histórico. "Acredito que Júlio César realmente existiu" traz implícito que acho que, se eu estivesse no tempo e no lugar em que dizem que Júlio César viveu, eu o teria visto. "Acredito em Deus" dificilmente pode

fazer referência a uma crença desse tipo, mas sob a influência dos hábitos mentais de uma cultura escrita, a crença interessada também veio a ser associada ao fato histórico.

Isso leva a aberrações curiosas como "acreditar na Bíblia", ou seja, atribuir uma virtude especial à afirmação de que em outra cultura, alguns anos atrás e à distância de alguns quilômetros, Jonas foi engolido por um grande peixe e Elias levado até o céu numa carruagem de fogo, e que, se estivéssemos presentes àqueles eventos, teríamos visto precisamente o que é descrito no texto sagrado. Tal crença é realmente uma esquizofrenia voluntariamente induzida, e provavelmente é uma fonte fértil do infantilismo e das ansiedades histéricas a respeito da crença, que são tão frequentemente encontradas nas vizinhanças de uma religião, ao menos em suas regiões mais acríticas. Isso nos faz pensar no comentário que Don Quixote faz para Sancho Pança, de que a Era de Ouro logo retornaria, bastando para isso que as pessoas vissem as coisas como são, e não se deixassem iludir pelos feiticeiros que fazem os gigantes de cem braços parecerem moinhos de vento.

No século XVII, Sir Thomas Browne, refletindo sobre temas tais como o fato de que as condições na arca de Noé, passados mais ou menos 38 dias, poderiam ficar um pouquinho faveladas, observou: "Parece-me que não há impossibilidades suficientes na religião para uma fé ativa". Mas é claro que, quando uma fé que vai além da razão é examinada sob essa luz lúdica ou irônica, ela tende a tornar-se desinteressada. Quanto mais uma fé é genuinamente interessada, mais rapidamente forma-se nela uma hierarquia, na qual as crenças "essenciais" são mantidas, e as menos essenciais vistas como dispensáveis. Mas essa concepção de uma crença "essencial" introduz, a contrapelo da palavra, um elemento existencial na crença. Aquilo em que realmente acreditamos não é o que dizemos ou pensamos que acreditamos, mas aquilo que nossas ações

Scanned with CamScanner

demonstram que acreditamos, e crença alguma que não seja um axioma de comportamento é uma crença genuinamente interessada. O marxismo tem uma concepção semelhante de uma crença secundária, a "ideologia" sobre a qual se deve falar mas segundo a qual não se deve agir, e que tem a função de decorar a fachada de uma atitude conservadora. Muitos de meus leitores chamariam o que estou chamando de "mito de interesse" de "ideologia", e embora, como indiquei, eu tenha motivos específicos para usar o termo "mito", os que preferirem "ideologia" podem usar esse substituto na maior parte dos contextos.

Para o Milton que escrevia *Paraíso perdido*, Adão e Eva eram personagens históricos, literalmente seus antepassados, e Milton gosta de contrastar as narrativas simples e sóbrias das Escrituras com as extravagâncias dos pagãos. A simplicidade, contudo, não é um sinal infalível da credibilidade histórica, e hoje ficamos mais impressionados com a similaridade entre as estórias bíblicas da queda e do dilúvio com outros mitos de outras culturas. Na medida em que a narrativa do Antigo Testamento avança, o mito dá lugar à lenda e ao que os críticos alemães chamam de *Sage*, a lenda à reminiscência histórica, a reminiscência histórica à história didática e manipulada, e assim por diante. Mas não há demarcações nítidas; tudo o que parece claro é: o que houver de historicamente exato no Antigo Testamento *não está* ali por ser historicamente exato, mas por motivos inteiramente distintos. O Livro de Jó, que é explicitamente um drama imaginativo, é claramente mais significativo para o desenvolvimento da religião do que as enumerações genealógicas em Crônicas, que podem muito bem conter registros autênticos.

Com os Evangelhos, no entanto, decerto as coisas devem ser diferentes, pois o cristianismo sempre insistiu na natureza histórica de seu evento central. Logo começamos a nos perguntar, contudo, se a apresentação verbal daquele evento é tão histórica quanto o próprio evento. Percebemos que a vida de Cristo nos Evangelhos não é apresentada biograficamente, como uma obra de escrita em prosa contínua fundada sobre a evidência histórica, mas como uma sequência descontínua de passagens (perícopes), que têm uma forte qualidade mítica. Se a abordagem fosse biográfica, deveríamos ter somente um Evangelho definitivo, e é claro que a crença histórica neles sempre baseou-se em alguma "harmonia" entre suas narrativas, e não nos quatro textos como são.

Naturalmente, muitos esforços foram feitos para extrair uma narrativa contínua crível a partir do que parece uma massa de justaposições míticas. Assim, um século atrás, Ernest Renan, em sua *Vida de Jesus*, começou confiantemente com a declaração de que Jesus nasceu em Nazaré, a estória de que ele nasceu em Belém tendo sido inserida posteriormente, para criar uma harmonia com a profecia de Miqueias de que o Messias deveria nascer em Belém. Porém, argumentando nesses termos, se a única razão para associar Jesus a Belém é a passagem de Miqueias, o único motivo para associá-lo à Galileia é uma passagem semelhante em Isaías 9, e o único motivo para associá-lo a Nazaré é permitir que Mateus faça um trocadilho duvidoso com "nazireu". A afirmação histórica e crível de Renan, examinada com o mesmo critério de seu argumento, dissolve-se em dois outros mitos.

Na medida em que avançamos pelos Evangelhos, com seus milagres de cura e multiplicação milagrosa de alimentos, e ressurreição dos mortos e coisas semelhantes, começamos a nos perguntar quanto há ali de necessariamente histórico, que seja evidência inequívoca de um Jesus histórico. Os autores dos Evangelhos parecem não se importar em nada com o tipo de evidência que seria de interesse para um biógrafo; a única evidência de que se ocupam é a coincidência com as profecias

Scanned with CamScanner

do Antigo Testamento sobre o Messias. O resultado é que as evidências históricas que temos da vida de Jesus, além de estarem hermeticamente fechadas dentro do Novo Testamento, parecem se dissolver, quando tentamos capturá-las, em ecos do Antigo Testamento ou do ritual judaico contemporâneo. Tendo em vista que alguma base factual da vida de Jesus obviamente estaria disponível para os autores, por que eles fizeram dela um uso tão oblíquo e limitado?

Para qualquer leitor descompromissado dos Evangelhos, a pergunta: "Será possível que as coisas tenham acontecido exatamente desse modo?" certamente ocorrerá com grande frequência. Mas, num certo ponto, a questão começa a assumir a forma: "Se eu estivesse lá, isso é o que eu teria visto e experimentado?". Nesse ponto, as dúvidas se tornam avassaladoras, porque a maioria dessas dúvidas são a respeito da própria capacidade de ter uma experiência espiritual. "Agradeço a Deus por nunca ter visto Cristo ou seus discípulos" — o comentário de Thomas Browne começa a parecer uma observação muito sagaz. Se eu estivesse nas colinas de Belém na noite em que nasceu Cristo, com os anjos cantando para os pastores, creio que não teria ouvido o canto de anjo nenhum. O motivo para eu pensar assim é o fato de eu não ouvi-los agora, e não há motivo para supor que o canto tenha parado.

Se, sob a influência dos hábitos mentais de uma cultura escrita, insistimos em interpretar o mito como um modo disfarçado de apresentar uma situação real, temos de encarar os relatos sobre Jesus nos Evangelhos como altamente suspeitos, se não de fato fraudulentos. Mas a impressão de autoridade que eles comunicam é forte demais para levar a sério a possibilidade de fraude. É muito mais provável que o erro esteja em nossa concepção do mito, e parece ser melhor pensar nos autores como interessados demais na importância de sua mensagem para confiar o que tinham a dizer às terminologias meramente históricas ou biográficas da linguagem. O historiador tenta

colocar o leitor no mesmo lugar onde está o evento: no passado. Se ele escreve sobre o assassinato de Júlio César, tenta nos fazer ver o que teríamos visto estando lá, enquanto mantém a compreensão adicional permitida pela distância no tempo. O apóstolo sente que, se estivéssemos "lá", não teríamos visto nada, ou então veríamos algo perfeitamente corriqueiro, ou então não entenderíamos o significado completo do que testemunhamos. Então ele nos vem, com seu drama ritual de um Messias, apresentando uma imagem falante que precisa ser, como diz Paulo, espiritualmente discernida.

O mito é a linguagem do tempo presente, e até mesmo do que se exprime pelo termo "confrontação", hoje em voga. Há um aspecto moral da literatura, enfatizado por Sidney e outros, que a literatura possui por meio do seu poder do exemplo idealizado. Quando a poesia é a "companheira dos quartéis", uma proeza heroica do passado é associada a outra no futuro, da qual o leitor é o herói potencial. A melhor maneira de ligar uma à outra, para Sidney, é apresentar a primeira em sua forma universal, combinando o exemplo histórico com o modelo ou preceito abstrato. Se desejamos ser inspirados por Aquiles, devemos ler Homero, e bem que podemos agradecer a Deus por nunca termos visto Aquiles ou seus mirmidões. É claro que a crítica histórica da Bíblia cumpre aqui o mesmo papel liberalizante que cumpre em outros pontos: ela ajuda a assegurar que um livro que se passa numa cultura antiga do Oriente Médio, muito distante de nós em linguagem e em suposições sociais, não pode jamais ser completamente sequestrado pelo fanatismo provinciano da nossa época. Mas a ligação direta da religião com o interesse, onde "Vai, e faz tu o mesmo" é sempre uma parte da apresentação, diminui a importância disso.

A Bíblia, pode-se dizer, não é um livro de estórias para crianças ou um poema épico; mas está muito mais próxima

Scanned with CamScanner

de ser uma obra de literatura que de ser uma obra de história ou doutrina, e o tipo de resposta mental que trazemos à poesia precisa estar no primeiro plano do entendimento que temos dela. Era isso, creio, que Matthew Arnold queria dizer quando sugeriu que a poesia assumiria cada vez mais uma importância religiosa na cultura moderna. Não é que a poesia vá se tornar um sucedâneo ou substituto da religião, uma situação que poderia produzir apenas pseudoliteratura assim como pseudorreligião. Mais exatamente, a religião passará cada vez mais a ser entendida como tendo uma linguagem antes poética que racional, e que pode ser ensinada e aprendida mais efetivamente por meio da imaginação que por meio da doutrina ou da história. A imaginação não é, em si mesma, interesse, mas, para uma cultura com um senso altamente desenvolvido do fato e dos limites da experiência, o caminho que leva ao interesse atravessa a linguagem da imaginação.

O que vale para a Bíblia vale também, até certo ponto, para todas as escrituras de interesse, dos hinos védicos ao *Manifesto comunista*. Uma questão que se levanta é evidentemente a relação do mito com os critérios comuns da verdade de correspondência. A ligação entre o crescimento de um mito de interesse e a falsificação da história é frequente a ponto de ser a regra, e não foi meramente uma vulgarização da linguagem que deu à palavra "mítico" a conotação de "falso". Quando vemos um mito de interesse em processo de formação, como acontece com o mito negro contemporâneo, podemos ver que a rígida adesão ao fato histórico ou sociológico talvez não seja o único princípio moral envolvido.

Há também o conflito de lealdades entre as exigências da verdade objetiva e as exigências das táticas interessadas, especialmente, em nossos dias, a tática da publicidade. Lembro de um amigo que era profundamente compromissado com o que ele sentia ser uma autêntica questão social, e viu-se assistindo a uma cena, cuidadosamente manipulada, em que um membro do seu campo ideológico criava uma impressão, para as câmeras de TV, de ser brutalmente espancado pelos membros do campo oposto. Disseram-lhe que esse tipo de coisa era uma necessidade tática, com o implícito de que o simples lembrar de haver testemunhado o que testemunhou já bastaria para que considerassem que ele estava trabalhando para o outro lado. Uma fé corretamente disciplinada, talvez, esqueceria, racionalizaria, ou não concluiria nada a respeito da total irrealidade do acontecido. Seria certamente necessário ter em muito mais alta conta, contudo, uma pessoa que sentisse, como meu amigo sentiu, alguma impressão de integridade violada. Parece curioso que praticamente ninguém rejeite os valores da civilização contemporânea a ponto de desacreditar da necessidade ou da efetividade das relações públicas. Contudo, a tendência invariável das relações públicas, seja lá para o que estiverem trabalhando, é destruir a inteligência crítica e seu senso da lacuna existente entre aparência e realidade. Bertrand Russell observou numa entrevista pouco antes de morrer que o elemento cético nele era mais forte do que o positivo, mas "quando você está metido com propaganda política, é obrigado a fazer declarações positivas". Ele claramente insinuava que o lado cético dele teria considerado falsas muitas de suas declarações positivas, caso ele assim permitisse. Uma questão mais perturbadora é a de se é mesmo possível haver uma verdade de interesse que não seja em algum grau falsidade de correspondência; se o mito deve mentir, e se é possível haver alguma devoção ou piedade, para com alguma igreja ou estado, sem alguma espécie de fraude piedosa.

Num mundo tão complicado como o nosso, deve haver com certeza uma espécie de tática hipersimplificadora que pode ser chamada de simbolismo de interesse. Uma das características mais comuns do interesse é a ansiedade, normalmente conservadora, que encontra um foco simbólico em alguma

Scanned with CamScanner

mudança da moda ou dos costumes. Uma história da pregação incluiria um longo registro de condenações tonitruantes de novas modas nas roupas ou no entretenimento, onde houve claramente uma escolha inconsciente de algo relativamente trivial para representar o plano de mestre do diabo para destruir a humanidade. Ainda assim, os poucos centímetros quadrados de corpo que ainda são cobertos nas praias de banho podem servir como um foco intenso de ansiedade para os ansiosos. Porém mesmo o interesse sério deve escolher uma questão dentre muitas, e às vezes a desproporção entre o interesse e a questão escolhida indica a supremacia da retórica sobre a realidade, que é um elemento presente em toda mentira. Assim, a frase de Bryan, "não crucificarás a humanidade numa cruz de ouro", parece um tanto apocalíptica tendo em vista o fato de que o seu partido decidira disputar uma eleição tendo como bandeira a questão do bimetalismo. E embora seja possível não simpatizar muito com a atitude de Arnold para com a Lei do Casamento com a Irmã da Falecida Esposa, em *Culture and Anarchy*, é preciso reconhecer a existência do liberalismo (ou radicalismo ou conservadorismo) da irmã-da-falecida-esposa: a escolha de uma questão mais ou menos ao acaso, não só para satisfazer a necessidade de agir como também para servir como um substituto simbólico da ansiedade por um interesse mais rigoroso.[1] Todas as figuras usadas como bodes expiatórios, do rei e padre de Shelley aos usurários de Ezra Pound, são substitutos simbólicos desse tipo.

Repetidas vezes concluímos, durante toda essa discussão, que há um elemento no interesse que resiste a uma formulação final ou definitiva. Todos os mitos de interesse, na medida em

1 Desde 1835 era ilegal na Inglaterra casar-se com a irmã da falecida esposa. Propostas de uma "Lei do Casamento com a Irmã da Falecida Esposa" foram feitas no Parlamento quase todos os anos desde 1846 para permitir a prática, até que fosse finalmente aceita em 1907. Em *Culture and Anarchy* (1869), Arnold faz dessa proposta de lei um símbolo da adoração imbecil do "fazer o que se tem vontade" — NT.

que os investigamos, por fim recuam de algo em que se pode crer para algo que se pode imaginar. Parece claro que os critérios de um mito de liberdade, os critérios da lógica e da evidência, e uma noção de realidade objetiva, também são aproximações. Também eles são analogias de um mundo modelo que talvez não exista, e contudo devem estar presentes como ideais de procedimento, por mais impossível que seja realizá-los de maneira completa. Em tempos de tensão, a insuficiência ou impossibilidade da verdade objetiva, e a necessidade disso resultante de haver mentiras nobres, é algo sobre o que muito se insiste, embora via de regra com um tipo de bravata que indica algum grau de auto-hipnose. A mentira nobre original, na *República* de Platão, era de que alguns homens são de ouro, outros de prata, e outros de metal barato. Tenho a suspeita de que todas as mentiras taticamente necessárias são uma variante da mentira platônica, e têm como objetivo último a criação de uma hierarquia na qual presume-se que algumas pessoas são de maior valor humano do que outras. Como particularmente o *1984* de Orwell mostrou de maneira tão incisiva, a mentira enfraquece a força de vontade, e portanto a força de resistir a ser dominado por um estado policial.

Há também uma questão filosófica presente, que diz respeito a até que grau alguma coisa presente nas palavras tem alguma capacidade de dizer a verdade, nos termos da verdade de correspondência. Na verdade de correspondência, uma estrutura verbal se alinha com o fenômeno por ela descrito, mas toda estrutura verbal contém características míticas e ficcionais pelo simples fato de ser uma estrutura verbal. Mesmo a relação sujeito-predicado-objeto é uma ficção verbal, e surge das condições da gramática, e não das condições do tema estudado. Por outro lado, tudo o que é apresentado em palavras tem uma forma narrativa (*mythos*) e é parcialmente condicionado pelas exigências da narrativa. Essas exigências são as de uma causalidade verbal que é *sui generis*, e não tem

Scanned with CamScanner

ligação direta com nenhum outro tipo de causalidade ou sequência de eventos. Adentrar nesse assunto necessitaria um outro livro, e esse livro não tenho nem de longe a competência necessária para escrever, embora fosse lidar com uma questão central da crítica literária. Algumas considerações menos ambiciosas podem ser abordadas aqui.

Já vimos que a integridade da Bíblia como mito tem muito a ver com a sua falibilidade enquanto história. Sua relação com a doutrina e o conceito é muito semelhante. O aspecto conceitual da Bíblia é apresentado principalmente na prosa descontínua ou interessada que já discutimos, em formas tais como o mandamento, o oráculo, o provérbio, a parábola, a perícope, o diálogo e a fábula. Novamente constatamos que a tradição bíblica se atém muito de perto à sua origem oral. Um corpo de ensinamentos apresentados dessa maneira, pressupondo uma coerência global, pode ser prontamente sistematizado, isto é, traduzido para a prosa sequencial e contínua da doutrina. Mas, assim como o "subpensamento" da poesia, ele resiste a uma síntese *definitiva*, pois a descontinuidade indica contextos outros que não o do elo lógico ou sequencial. Surge então a pergunta: a que outros contextos pertencem tais afirmações do interesse?

Nas religiões teístas, Deus fala e o homem escuta. Nenhuma das concepções é simples, apesar de todos os esforços para simplificá-las. Deus fala, em tese, usando uma linguagem *acomodada*, colocando seus pensamentos e mandamentos numa forma humanamente compreensível. Uma vez recebida a revelação primária, por meio de profecia, evangelho, sura ou oráculo, o ato de ouvir da parte do homem toma a forma de interpretação, o que significa reconstrução crítica. Não há meio "literal" de receber a mensagem de uma mente infinita em linguagem finita. Assim, todos os mitos de interesse, ainda que se presuma que tenham principiado com a voz do próprio Deus, exigem, por sua própria natureza, uma complexa operação de comentário crítico.

Declarações de crença ou interesse são existenciais, e portanto um contexto muito evidente delas, excetuando a síntese doutrinal, é a vida da pessoa que as faz ou inspira, e que é normalmente um líder ou herói cultural de algum tipo. Particularmente nos líderes religiosos percebemos o elo com a tradição oral. Jesus, Buda e mesmo Maomé não escrevem, e fazem suas declarações normalmente em relação a ocasiões específicas, com algum de seus discípulos atuando como secretários, como o autor da coleção de ditos de Jesus (Q) que é preservada em Mateus e Lucas. Uma vez que um mito de interesse se firma socialmente, o foco pessoal recai sobre o líder ou intérprete que tem a responsabilidade central de sustentar o mito na história.

Essa linha de sucessão pode derivar de figuras como Paulo, cujas cartas, assim como posteriormente os panfletos de Lênin, lidam com decisões táticas específicas de um modo que leva a princípios teóricos de longo alcance. Ou então pode tomar a forma de uma sucessão de líderes que são vistos como intérpretes definitivos do mito de interesse, como o Papa, com sua infalibilidade *ex cathedra* no cristianismo católico, ou os líderes marxistas. Tais líderes são vistos como encarnações de uma dialética, como o filósofo rei de Platão. Em outros contextos, a encarnação pode ser uma figura puramente simbólica, como Elisabete II, em seu papel de "defensora da fé". A forma mais primitiva de tal concepção é o tipo representado pelo *Führerprinzip*[2] do nazismo. Uma forma muito mais aberta e sofisticada é a da Constituição dos Estados Unidos, que foi teoricamente ditada por um povo inspirado a um grupo profético de pais fundadores. Quando dois mitos de interesse colidem, esse foco pessoal costuma ter um grande papel na

2 "Princípio da liderança" ou "princípio da infalibilidade da liderança" — NE.

Scanned with CamScanner

colisão. Foi o repúdio ao culto em grande medida simbólico do César deificado que isolou os cristãos e os judeus do mundo romano; e quando Juliano, o Apóstata, tentou erguer uma alternativa mais filosófica e "aberta" ao cristianismo, mal pôde evitar colocar o culto de si mesmo no centro dessa alternativa.

Os primeiros estágios de um mito de interesse normalmente incluem o desenvolvimento de uma filosofia oracular e principalmente oral, associada a homens sábios, profetas ou gurus, cujas máximas também podem ser anotadas, muitas vezes de modo bastante caótico, por discípulos ou escribas. Uma forte tendência esotérica de distinguir entre uma corte interior e exterior de ouvintes, ou entre uma compreensão profunda e rasa das mesmas doutrinas, aqui se faz notar. A prática de reservar os ensinamentos especiais para um grupo reduzido de iniciados atravessou toda a filosofia, de Pitágoras a Wittgenstein. Movimentos esotéricos semelhantes abrem um espaço para si, às vezes sob a forma de heresias filosóficas, dentro das grandes religiões, produzindo diversos desenvolvimentos gnósticos no cristianismo, o sufismo no Islã, e o que com o tempo tornou-se a forma mahayana do budismo. Uma tradição secreta, *que se acredita autenticamente* derivada da mesma fonte que originou a exotérica, mas possuidora de qualidades de que esta última teria medo e desconfiança, pode servir como uma espécie de porta dos fundos ou saída de incêndio para um mito de liberdade em épocas de perseguição.

Qualquer personalidade que esteja no centro de um mito de interesse e cuja vida seja o contexto de um corpo de ensinamentos deve ser vista como tendo alcançado um nível definitivo de verdade. Mas, como a verdade de interesse não é verdade de correspondência, e não pode ser verificada e expandida como os princípios vigentes de uma ciência, segue-se que uma personalidade central desse tipo inevitavelmente criará uma hierarquia de resposta. Essa hierarquia de resposta é muitas vezes representada, como acima, por um grupo interno de

seguidores especialmente iluminados. Mas num mito socialmente dominante, ele tende a formalizar-se numa instituição, que torna-se o intérprete oficial do mito de interesse, mais uma vez sobre uma base hierárquica.

Quanto mais aberto é o mito, mais a tarefa de interpretá-lo começa a mostrar analogias com a crítica literária. O mito de interesse normalmente existe como um corpo de palavras redigido no passado, às vezes num passado remoto, e esse corpo de palavras é, como o texto do crítico, inalterável. O fator variável é a nova situação social proporcionada pela época do intérprete; e, visto que há uma série indefinida de novas situações, segue-se que a estrutura original, mais uma vez como o texto do crítico, é não só inalterável, como também deve ser inexaurível enquanto ponto de referência. Assim, a Suprema Corte dos EUA não pode alterar a Constituição, mas deve dizer o que um princípio do século XVIII significa num mundo que se encontra no século XX. O pressuposto é de que os princípios são abrangentes o bastante para ser aplicáveis a todas as situações atuais.

Percebemos que, nesse processo interpretativo, o que talvez de início fosse uma série de argumentos sequenciais ou sistemáticos tende a decompor-se em séries descontínuas de princípios gerais, cada um deles adquirindo um contexto diferente no comentário que a ele é associado. Dizendo de outro modo, adquire a estrutura oracular distanciada da prosa de interesse. Tais comentários são, é claro, muito semelhantes à crítica na literatura, e é evidente que as diferentes formas de interpretação crítica não podem ser enfaticamente separadas, quer sejam aplicadas às peças de Shakespeare, aos manuscritos da Bíblia, à Constituição Americana, ou às tradições orais de uma tribo aborígene. Na área do interesse geral elas convergem, por mais amplamente que possam divergir os contextos técnicos na lei, na teologia, na literatura ou na antropologia.

A analogia da crítica literária com a interpretação de um mito de interesse sugere que todas as declarações de crença ou

Scanned with CamScanner

interesse podem ter um contexto literário, e não só o contexto existencial da vida de um líder. Na literatura, tais declarações têm o contexto de uma estória, do qual emergem na forma de comentários ou aplicações. De um ponto de vista literário, todas as declarações de crença ou interesse podem ser vistas como a moral de uma fábula. Referimo-nos anteriormente à importância do elemento sentencioso na literatura: por séculos, epigramas sobre a situação humana, incrustados num autor clássico, eram vistos como as pérolas da literatura, para cuja obtenção valia a pena abrir a ostra. Notamos também um contraste social e intelectual nas formas da prosa interessada: entre as declarações oraculares, os ditos obscuros dos sábios, que costumam ter um referencial esotérico; e, por outro lado, os provérbios, que tendem a ser a expressão da sabedoria popular e a circular em enxames gregários, visto que há alguma coisa no provérbio, em todas as épocas, que parece incitar o instinto do colecionador. Não é surpreendente que na literatura posterior encontremos os aforismos oraculares associados mais frequentemente às tragédias, e os proverbiais à comédia e à sátira. A fábula, tradicionalmente, termina com uma moral: a convenção de *iniciar* uma estória com um comentário sentencioso, já consagrada em Boccaccio, aparece em *Rasselas* e expande-se em *Tom Jones*, tornando-se uma das principais características desse romance. Ela ainda vive com força nas frases que abrem *Anna Karênina* e (na clave da paródia delicada) *Orgulho e preconceito*.

Numa escala maior, declarações de crença cristãs são inseparáveis da estória da Bíblia, que, em seu aspecto literário, é uma romança cômica. Da mesma forma, a crença grega no destino, ou seja lá que significado tivessem palavras como *ananke*, *moira* e *heimarmene*,[3] é essencialmente o comentário

3 Segundo o *Greek-English Lexicon* de Liddel e Scott, respectivamente: "necessidade", "destino" ou "o que nos cabe nessa vida", e "determinado pelo destino" — NT.

do coro sobre a forma narrativa da tragédia que os gregos inventaram. Em nossos dias, tendemos ir dos três elementos básicos da nossa educação (leitura, escrita e aritmética) a uma crença nos três A, ou pelo menos um assentimento a eles: ansiedade, alienação e absurdidade. Mas esses conceitos mais uma vez são nobres sentimentos derivados de uma era da fábula preponderantemente irônica.

Quando Rafael, em *Paraíso perdido*, foi enviado dos céus para falar com Adão, o motivo para enviá-lo foi enfatizar para Adão a importância de não tocar na árvore proibida. Rafael, contudo, refere-se apenas obliquamente à árvore: o que ele principalmente faz é contar a Adão a estória da queda de Satã. Implícito aí está que o ensinamento por meio da parábola, o método tipicamente adotado por Jesus, é a maneira apropriada de educar um homem livre, como era Adão antes da queda. Após a queda, Adão recebe de Miguel uma instrução emblemática e ilustrativa semelhante, embora inserida em sua nova categoria decaída de tempo linear, onde os eventos são profecias de um futuro inevitável para ele, e registros de um passado inescapável para o leitor. Contudo, a educação ainda se dá por meio de histórias ou "imagens falantes", acrescidas de morais, e a estrutura total que contém o ensinamento é a comédia romântica cristã da salvação. Os anjos, evidentemente, ensinam por meio da fábula; o ensinamento por meio das morais é meramente humano, e ainda por cima, apenas oficialmente e institucionalmente humano.

Educar por meio da fábula em vez de por meio da moral implica em todas as responsabilidades de uma liberdade maior, inclusive a responsabilidade de rejeitar a censura. De todas as coisas que Milton diz sobre a censura na *Areopagítica*, a que tem ramificações de mais longo alcance me parece ser sua observação de que o sábio tira mais proveito de um panfleto fútil do que um tolo conseguiria tirar das Sagradas Escrituras.

Scanned with CamScanner

Isto é, o próprio leitor é responsável pela qualidade moral do que lê, e é o desejo de se esquivar a essa responsabilidade, como empreitada solitária ou em nome dos outros, que produz a censura. As declarações de interesse estão certas ou erradas, o que significa — sendo que a verdade envolvida não é diretamente verificável — que elas são aceitas como certas ou erradas. Para os profundamente interessados, todos os argumentos são pessoais, num mau sentido, pois todos os argumentos são a favor deles ou contra eles, e portanto o argumentador, para ser aclamado ou refutado, precisa simplesmente ser identificado como um de nós ou um dos inimigos. Numa situação tensa dentro de um mito de interesse aberto, quando grupos de pressão se erguem para tentar fechá-lo, a fórmula "você só diz isso porque é um (qualquer termo apropriado)" é muitas vezes vista como algo que penetra a realidade que jaz sob uma fachada hipócrita. A preservação do mito aberto depende de entregar à proeminência do argumento impessoal sua validade própria; a outra direção leva, inevitavelmente, à censura e a um *index expurgatorius*. Aqui se vê a instituição hierárquica começando a tomar forma, com os censores compondo uma elite.

A qualidade menos atraente do censor é seu desprezo por outras pessoas. O censor diz: "Quero que esta peça de teatro seja banida, pois, embora a mim não possa causar dano algum, há todo um monte de pessoas ali que sairão irreparavelmente danificadas em sua moral caso assistam a ela". Da mesma forma a pessoa que pespega um rótulo difamatório a qualquer coisa de que discorde está, na realidade, dizendo: "Pode até ser que esteja tudo bem ao usar argumentos lógicos para dialogar comigo, porque consigo enxergar através deles; mas há um monte de gente ali que não tem essa astúcia". O mesmo hábito mental é comum entre os que são ansiosos para livrar-se de problemas ao pensar ou ler. Percebo em diversos livros freudianos uma tendência a descrever revisionistas ou hereges do freudismo como "reacionários". Menciono Freud porque ele

era em muitos sentidos um pensador conservador, pessimista, até mesmo "reacionário", que foi transformado no fundador de um mito de otimismo revolucionário. A implicação é de que chamar qualquer um de reacionário, ou usar qualquer epíteto semelhante, se ele diz respeito a qualidades em tese inerentes à sua obra, é intelectualmente desonesto. Não há *obra* que seja inerentemente revolucionária ou reacionária, quaisquer que tenham sido as opiniões pessoais do escritor em vida: é o uso que se faz da obra que determina o que ela é, e qualquer escritor pode ser potencialmente útil para qualquer um, de todos os modos possíveis.

Uma tomada de responsabilidade mais difícil diz respeito às crenças do escritor, e aos interesses específicos de que ele participa. Já nos deparamos com o princípio de que, ao ler poesia, o "sobrepensamento", ou declaração explícita, é até certo ponto sacrificável, e que o "subpensamento", ou progressão de imagem e metáfora, é o sentido decisivo. Quando um mito de interesse é derivado dos ensinamentos de um só homem, ou de uma só série de mestres respeitados, tais mestres devem ser vistos, num sentido muito especial, como homens sábios ou inspirados. Nada desse respeito precisa ser concedido ao poeta, na medida em que ele representa uma crítica ou atitude, por mais importante e essencial que tal crença possa ser para ele. Hopkins e Claudel provavelmente jamais teriam se dado ao trabalho de continuar escrevendo poesia sem a motivação de uma poderosa crença católica; mas o que os torna poetas é sua habilidade no uso da linguagem do interesse, e portanto eles podem ser estudados com a maior devoção por leitores que não compartilham de nenhum de seus compromissos. Ainda assim, a maioria dos leitores razoáveis respeitaria uma crença católica, seja lá quais crenças sejam as suas: um exemplo muito mais crucial seria, por exemplo, Céline, que é um escritor significativo e importante para muitos leitores que

Scanned with CamScanner

não poderiam em hipótese alguma ter pelas opiniões *dele* qualquer coisa que não fosse desprezo.

Os princípios envolvidos aqui são, primeiro, o de que, enquanto o ensinador de um mito de interesse deve ser, para os seus seguidores, um grande homem, ou um sábio, ou um inspirado, o poeta, ou falador da linguagem de interesse, pode ser um poeta importante, e ainda assim, em certos outros aspectos, ser um tolo em toda linha de praticamente qualquer estirpe. Segundo, a subordinação do leitor ao poeta é somente tática: ele estuda o seu autor com plena atenção, mas a finalidade que almeja é uma transferência da visão do poeta para si mesmo. A poesia não deve, portanto, ser meramente usufruída e apreciada, mas possuída também. Terceiro, não existem visões negativas: todos os poetas são potencialmente contribuidores positivos para o corpo de visões do homem, e não existe nenhum *index expurgatorius* ou inferno literário (para usar a imagem de Milton na *Areopagítica*) que tenha uma justificativa aceitável para um estudante de literatura. Portanto, quarto, a crítica não tem por finalidade avaliar, empreitada que sempre indica que o crítico quer entrar ele mesmo no jogo do interesse, escolhendo, a partir da literatura, um cânone, e dessa forma transformar a literatura numa só alegoria gigantesca de suas próprias ansiedades.

Falamos anteriormente, contudo, de um grupo canônico de mitos situado no centro de uma cultura verbal oral. Na medida em que a escrita, a literatura secular, e um mito de interesse se desenvolvem, a linguagem do interesse passa para o conceitual, para o enunciar de crenças. A doutrina e o credo substituem fórmulas tais como "no tempo eterno do sonho". Enquanto isso, a literatura segue o seu próprio caminho, continuando a produzir estórias, imagens e metáforas. Quando o crítico alcança o estágio indicado pela *Defesa* de Shelley, de ser capaz de conceber a literatura como uma totalidade, um

corpo imaginativo e não somente um agregado, os movimentos centrífugos do interesse e da literatura começam a se reunir mais uma vez. O crítico começa a ver a literatura como apresentadora da gama de possibilidades imaginativas da crença, suas estórias sendo a enciclopédia de visões da vida humana e do destino que formam o contexto da crença.

"O Antigo e o Novo Testamentos são o Grande Código da Arte", disse Blake, indicando o contexto de sua própria obra; e, da mesma forma, a literatura é o "grande código" do interesse. Muitas histórias míticas, como as da queda ou do dilúvio, parecem cada vez mais pueris quando se tenta racionalizá-las ou historicizá-las, mas, abordadas nos termos universalizados da imaginação, elas se tornam concebíveis como fontes visionárias de crenças. Outros mitos de interesse, democráticos, marxistas, etc., também são fundados em visões da vida humana com uma forma literária genérica, normalmente cômica. A literatura como um todo também deve, assim como os movimentos religiosos e políticos, ser relacionada a uma vida central, mas sua vida central é a vida da humanidade, e seu mestre inspirado é a imaginação verbal do homem. Novamente, a literatura, em sua totalidade, não é um supermito de interesse, mais verdadeiro porque mais abrangente do que a combinação de todos os que existem. Na literatura não se deve crer: não há "religião da poesia": a essência da literatura é que ela não tem ligação direta com a crença. É por isso que a literatura tem uma importância tão vasta em indicar os horizontes para além de todas as formulações da crença, em apontar para um interesse total infinito que jamais pode ser expresso, e sim somente indicado na variedade das próprias artes.

Em tempos modernos, a formulação clássica da relação entre interesse e liberdade é o *Ou-isso-ou-aquilo* de Kierkegaard, do qual em sua maior parte descendem as tradições

Scanned with CamScanner

existencialistas do nosso tempo. Para Kierkegaard, a atitude desapaixonada, liberal e impessoal estimulada pelo estudo de um ambiente objetivo, e que floresce em sistemas intelectuais abrangentes como o de Hegel, é uma atitude "estética". É fundamentalmente imatura porque, com essa atitude, o homem tenta encaixar-se num recipiente maior, num recipiente cujos contornos gerais ele pode enxergar com sua razão, mas esquecendo que foi a razão que construiu o recipiente. A crise da vida vem quando passamos para o compromisso representado por "ou", assumimos nosso interesse primário, e dessa forma adentramos a esfera da personalidade genuína e da liberdade ética.

Os postulados da liberdade ética de Kierkegaard são postulados cristãos, e seu compromisso é uma aceitação da fé. A aceitação é fundamentalmente acrítica porque, assim reza o argumento, o homem não é um espectador da própria vida. Mas, como vimos, o contexto da fé cristã é um contexto de visão e fábula e mito, e Kierkegaard não chega a realmente encarar as consequências desse fato. O retrato que Milton faz de Adão observando a sequência de vida adâmica apresentada na Bíblia, onde a visão cristã torna-se uma visão formadora total que Adão contempla como espectador, demonstra uma compreensão muito mais profunda, não só do cristianismo, mas de todo o problema do interesse. Se nos detemos na escolha voluntária pelo antolho do compromisso, não estamos em posição melhor do que a "estética": do outro lado do "ou" há mais um passo a ser dado, um passo do compromissado para o criativo, do interesse iconoclástico para aquilo que o crítico literário, mais que todos, deve ser capaz de enxergar — que, na literatura, o homem *é* um espectador de sua própria vida, ou ao menos da visão mais ampla que a contém. Essa visão não é nada que seja exterior a ele mesmo, e não nasce da natureza ou de algum ambiente objetivo. E contudo não é subjetiva também, pois é produzida pelo poder da comunicação imaginativa, o

poder que permite aos homens, no dizer de Aristóteles, não só se unirem para formar uma vida social, mas também continuar unidos para formar uma boa vida.

O que se aplica a um compromisso cristão em Kierkegaard aplica-se também aos compromissos com outros mitos de interesse, onde a atitude "estética" de Kierkegaard seria substituída por atitudes "escapistas", "idealistas" ou semelhantes. Kierkegaard está dizendo, em nossos termos, que o interesse é primário e a liberdade uma derivação dele, como também se afirma na presente discussão. O indivíduo que não compreende a primazia do interesse, o fato de que pertencemos a alguma coisa antes de sermos qualquer coisa, está, é bem verdade, numa posição falsamente individualizada, e sua atitude "estética" pode muito bem ser parasitária. Mas Kierkegaard, assim como muitas pessoas profundamente interessadas, está também dizendo que a passagem para o interesse nos propicia a forma genuína da liberdade, que interesse e liberdade são, em última análise, a mesma coisa. Essa é a isca que se prende a todos os argumentos do tipo "ou-isso-ou-aquilo", isca que não torna o anzol nem um pouco mais digerível.

Vale a pena parar um momento nesse ponto, pois Kierkegaard não está verdadeiramente satisfeito com o seu próprio argumento. Ele claramente compreendia o fato de que a liberdade só pode ser realizada no indivíduo, e buscava um cristianismo que fugisse ao que ele chama de "cristandade", a mera conformação social ou *religio* do cristianismo. Ele fala do âmbito pessoal como sendo, em si mesmo, uma força subversiva e revolucionária, e enxerga no "impessoal" a ameaça do que hoje chamaríamos de massa totalitária. Para ele, a forma mais elevada da verdade é a verdade possuída pessoalmente, e ele não teme encarar as consequências daquilo que eu chamo de "princípio da paranoia". Trata-se do princípio, oculto em todas as concepções de uma verdade pessoal que transcenda a verdade

Scanned with CamScanner

do interesse, de que só aquilo que é verdadeiro apenas para mim é realmente verdadeiro. Esse princípio nos faz retornar à concepção de uma experiência definitiva, com a qual nos deparamos ao final da primeira seção, como uma realidade inatingida da qual a literatura parece ser uma analogia.

O interesse suscita a questão da crença, e a crença suscita a questão da autoridade, a questão: "quem foi que disse?". Tentei demonstrar que a autoridade do interesse, em si mesma, é sempre a autoridade de um *establishment* social. Ainda que a resposta seja "é Deus quem o diz", sua resposta efetiva é sempre: "Não importa quem originalmente o disse: nós o dizemos agora, e para quem não aceitar haverá consequências." A coisa é diferente com a autoridade da razão, das evidências e do experimento repetível: concedendo que a objetividade absoluta não existe, etc., continua sendo verdade que esse tipo de autoridade é a única forma genuína da autoridade espiritual. Ou seja, é o único tipo de autoridade que expande, em vez de reduzir, a dignidade e a liberdade do indivíduo que a aceita. A menos que a autonomia desse tipo de autoridade seja plenamente reconhecida e respeitada, não é possível escapar à "cristandade", ou a qualquer outra massa conformista que possa ser vomitada pelo interesse. O que venho chamando de mitologia aberta é, na verdade, o reconhecimento dessa autonomia, uma prontidão por parte da sociedade em aceitar um "isso-e-aquilo" em vez de uma situação de "ou-isso-ou-aquilo".

O contexto do mito da liberdade é o ambiente da natureza física, e esse ambiente é de alienação, um mundo submoral e subumano. O interesse é uma parte essencial da tentativa de escapar a essa alienação por meio da formação de uma comunidade humana. O mito da liberdade nasce do interesse, e não pode jamais substituir o interesse ou existir sem ele; contudo, também cria uma tensão contrária a ele. Um desenvolvimento necessário dessa tensão é a colisão entre os dois tipos de autoridade quando um mito de interesse é abordado a partir dos critérios de um mito de liberdade. O que emerge do conflito é a noção de um mundo imaginativo como formador do contexto maior da crença, um potencial total de mito a partir do qual todos os mitos de interesse específicos se cristalizaram. O mundo imaginativo abre para nós uma nova dimensão de liberdade, na qual o indivíduo volta a se encontrar, desprendido mas não separado de sua comunidade. Portanto, embora não possamos simplesmente aceitar a opinião de Shelley de que a imaginação poética fala a linguagem da liberdade assim como do interesse, ainda assim, um aspecto essencial da liberdade é a libertação da linguagem de interesse, ou a permissão de que a imaginação poética tenha liberdade.

Mais uma vez, essa nova dimensão de liberdade, que inclui a imaginação liberada, não pode tomar o lugar do interesse: não podemos viver continuamente no mundo imaginativo e tampouco trazê-lo à existência. A tensão precisa continuar. Porém, manter a tensão é difícil, como manter-se em pé num pináculo, e há constantes tentações de nos jogarmos dali. A tentação a que Kierkegaard dá ouvidos, e assim o fazem desde então muitos existencialistas, entre outros, é a tentação de identificar a liberdade com o poder de escolha. Já que podemos escolher apenas o que nos exige um compromisso, como Adão no Éden, só podemos exprimir nossa liberdade pelo ato de aniquilá-la. Esta é uma ironia da situação humana. Mas a ironia, como o percebem os estudantes de literatura, não é o centro da realidade humana, mas sim apenas um entre muitos modos de expressão imaginativa, e é uma das funções do crítico colocar a ironia em perspectiva.

A ironia na literatura tem muito a ver com uma concepção da liberdade que identifica a liberdade com o livre-arbítrio. Tal liberdade é normalmente interpretada como sendo o oposto da necessidade, e a ironia consiste no fato de que tal

Scanned with CamScanner

liberdade eventualmente desintegra-se na fatalidade contra a qual tenta lutar. Se associamos um livre-arbítrio desse tipo a Deus, embarcamos naquele lúgubre jogo de xadrez teológico que termina com a predestinação do tempo, com o Deus do Holy Willie, de Burns, que

> Manda um pro céu e dez pro inferno
> Tudo pra vossa glória

e que alguém menos obcecado com o interesse teria grandes dificuldades de distinguir do demônio. Se o associamos a um indivíduo, ele logo se transforma num tirano que age por puro capricho, e não é livre, mas sim escravo das próprias compulsões. Se o associamos a uma sociedade, obtemos a espécie de "vontade do povo" que é o governo das massas, onde os líderes interpretam o mesmo papel escravizador que as compulsões cumprem no caso do tirano. A única liberdade genuína é um livre-arbítrio que é moldado por uma visão, e essa visão só pode nos vir por meio do intelecto e da imaginação, e por meio das artes e ciências que lhes dão corpo, as analogias de tudo o que da verdade e da beleza podemos alcançar. Nesse tipo de liberdade, a oposição ao necessário desaparece: para os cientistas, artistas e eruditos, enquanto tais, aquilo que desejam fazer e aquilo que precisam fazer se tornaram a mesma coisa. Esse é o núcleo da liberdade que nenhum interesse poderá jamais incluir ou substituir, e tudo o mais que associamos à liberdade procede dele.

VI

Na vida, são dois os tipos de educação que recebemos. O tipo primário é uma educação no interesse, um entendimento dos axiomas e pressupostos a partir dos quais as pessoas à nossa volta agem, ou dizem agir. É uma educação em lealdades, afetos, crenças, reações e ideais, embora mais tarde possa ser modificada por uma impressão crescente de dissonância entre as crenças professadas e genuínas, entre os ideais e as realidades. Estudamos relativamente poucas dessas coisas, e captamos a maior parte delas pelo ar, de nossos pais, professores e contemporâneos. Mas todas as sociedades têm meios de assegurar que as aprendamos, e as aprendamos profundamente e cedo, ainda que alguns aspectos delas, como o ensinamento da religião, possam ser deixados para a iniciativa particular. O fato de que na América hoje se é livre para ter qualquer religião que se queira, ou então religião nenhuma, significa que a religião, no seu sentido especializado, não é mais uma área central do interesse social. A situação é muito

Scanned with CamScanner

diferente no que diz respeito ao chamado *american way of life*, onde há uma poderosa pressão para a conformidade.

Essa educação no interesse é sucedida, ou acompanhada, por uma educação secundária, principalmente na verdade da correspondência, que é a educação propriamente dita, e é do que principalmente se ocupam as escolas e universidades. Em especial nas universidades, o interesse da minoria educada, que centra-se no mito da liberdade, vaza para a sociedade como um todo. Numa sociedade que tem o que chamei de mitologia aberta, há um certo elemento crítico na educação, que consiste em tornar-se progressivamente mais consciente do próprio condicionamento mitológico. Alguns dos assuntos estudados na universidade são os assuntos mitológicos, e eles incluem os mitos de interesse pertencentes à sociedade em que são estudados.

Quaisquer que sejam as complicações teóricas, a distinção entre estudar um mito de interesse e promovê-lo é, na prática, muito bem conhecida. Uma universidade que tenha apoio público deve ensinar uma religião dentro da órbita da verdade de correspondência, apresentando-a simplesmente como uma fé que, em termos de fatos históricos, é ou foi adotada. Da mesma forma, o papel da universidade com outros mitos de interesse é estudar, por exemplo, o marxismo, mas não respaldar o tipo de "seminário" sobre marxismo que consiste apenas em recarregar as baterias do fiel marxista, e que seria na verdade uma espécie de serviço religioso. O mesmo princípio se aplica ao próprio mito da democracia: não é função de uma universidade inculcar nem mesmo esse mito, pois inculcar publicamente qualquer mito tende a fechá-lo.

Parte da diferença da atmosfera social entre as mitologias abertas e fechadas é talvez expressa pela diferença entre as palavras "anúncio" e "propaganda".[1] Anúncio indica um

1 Em língua inglesa, a palavra "propaganda" tem sentido estritamente político e se refere a algo tendencioso — NE.

mercado competitivo e uma ausência de monopólio; propaganda indica uma centralização do poder. Se um anúncio está vendendo um sabão, sabemos que ele é tão somente *um* sabão, e não a única maneira de limpar-se. Portanto as declarações dos anúncios contêm uma ironia residual. Não se espera que adultos normais acreditem literalmente nelas, e o público ingênuo e impressionável que os anúncios pressupõem é em grande parte um público fictício. Tais anúncios são geralmente reconhecidos como um tipo de jogo: trata-se de uma hipocrisia, no sentido original da representação de um papel. Na religião e na política existe, espera-se, menos hipocrisia, mas ainda há alguma ironia residual presente na competição entre partidos e "denominações". A ironia contudo é uma atitude adulta e individual, custando um esforço considerável para ser mantida; e para membros mais fracos, o charme opiáceo da auto-hipnose, que é essencial nas sociedades totalitárias, tem forte poder de atração. Assim, na brilhante sátira de Thomas Pynchon, *O leilão do Lote 49*, um locutor, descobrindo-se incapaz de pronunciar fórmulas como "excelência chocolática e luxuosa" com a sinceridade necessária, passa a usar drogas, que o desintegram como indivíduo e o transformam numa voz da massa.

O princípio da abertura num mito de interesse não impede, como dissemos, que uma sociedade tenha um mito central de interesse. O que tal princípio de fato faz é quebrar o que tantas vezes é chamado de seu aspecto "monolítico". Expressões de fé no mito fechado do cristianismo medieval iam da filosofia de São Tomás de Aquino às mais cruas formas da fetichização de relíquias. Mas toda ortodoxia intensa, por mais sutil ou sofisticada que seja em seus patamares mais elevados, baseia-se numa acomodação de versões menos esclarecidas das mesmas perspectivas. Essas últimas podem ser depreciadas, mas não repudiadas. Erasmo pode ridicularizar ou Lutero criticar a popularidade das indulgências e relíquias, mas o Concílio

Scanned with CamScanner

de Trento deve reafirmar a autenticidade desses fenômenos. Nossa própria sociedade é menos ortodoxa nesse sentido. Assim como em todas as sociedades, somos introduzidos pela primeira vez, na infância, à mitologia social popular, à chuva constante de clichês, preconceitos e pressupostos que chega até nós vinda dos primeiros anos de escola, da mídia de massas, do entretenimento, das conversas e fofocas. Numa sociedade de mitologia aberta, esse processo tem pouco ou nenhum objetivo consciente, mas inconscientemente mira, com grande precisão, no mesmo alvo em que se procura conscientemente acertar nas sociedades de mito fechado, isto é, o cidadão dócil e obediente (ou "bem-ajustado"). Alguns anos atrás (de lá pra cá as coisas melhoraram), o grosso da educação americana até mais ou menos a oitava série era essencialmente uma educação nos clichês da mitologia social americana, o ensino do que se afirmava como literatura consistindo quase inteiramente só nisso. Mas numa mitologia aberta encontramos, na medida em que vamos subindo pela escada educacional, as outras formas de mitologia social, algumas delas confirmando as mais elementares, outras as rejeitando ou repudiando.

A situação tem a grande vantagem, não apenas de manter aberta a mitologia social americana, como também de tornar funcional uma atitude crítica para com essa mesma mitologia, junto com a educação que encoraja aquela atitude. Tem a desvantagem de tornar a desilusão parte tão grande da educação social que há o risco de deixar as lealdades permanentes da pessoa sem formulação e sem definição. Há os que aceitam acriticamente a mitologia social americana; há os que rejeitam grande parte dela na teoria, mas se conciliam com ela na prática; e há os que a repudiam na prática mas são incapazes de dizer onde estão suas verdadeiras lealdades. Muito da energia social que um mito de interesse gera vaza pelas aberturas das atitudes críticas e analíticas. Isso não é em si mesmo ruim, já

que uma sociedade livre precisa ter essas atitudes, mas cria outros problemas.

Por exemplo, a sociedade americana é normalmente chamada de sociedade "capitalista", especialmente nos países comunistas. A crença no capitalismo, até o ponto em que o capitalismo exige uma crença, parece basear-se principalmente numa analogia entre o *laissez-faire* e o liberalismo, entre o empreendedor e o indivíduo criativo, aventuresco ou emancipado, do tipo que é sugerido pela expressão "livre-iniciativa". Essa analogia está profundamente imbricada na mitologia social elementar a que acabo de me referir, e obviamente muitos americanos a adotam por toda a vida. Outros a consideram desonesta, ou, na melhor das hipóteses, vaga e pouco convincente, e sentem que a educação social implica em superá-la. Em geral, talvez seja verdadeiro dizer que nos países tecnicamente chamados de capitalistas, o capitalismo não é uma crença que é desesperadamente defendida como um mito de interesse. O mesmo não se dá com a "democracia", visto que a maioria de nós absorve, pelos poros de nossa educação primária, uma crença interessada na democracia como um ideal social inclusivo, que funciona no sentido de dar direitos iguais a todos os cidadãos. Entre aqueles para os quais a democracia é um autêntico mito de interesse e o capitalismo não, muitos sentem que, na América, o ideal democrático foi sequestrado logo no início por um movimento social que era em verdade oligárquico, baseado em formas diversas de exploração, incluindo a escravidão e depois o racismo, e que era portanto exclusivista, e erigiu uma economia de competitividade histérica sobre um tonitruante bombardeio de mentiras sistemáticas, e finalmente começou a extravasar para cruzadas imperialistas, como a Guerra do Vietnã. A obsessão lunática de uma política externa que continua fazendo gestos agressivos num momento em que qualquer guerra bastaria para erradicar a raça humana leva a situação para além do ponto das lealdades normais.

Scanned with CamScanner

O resultado é que muitas pessoas, especialmente no grupo das que têm menos de trinta anos de idade, sentem-se alienadas de sua própria sociedade, a ponto de chegar ao que às vezes se chama de crise de identidade.

Em consequência disso, surgiu um senso de interesse fortemente renovado, que encontra grande parte do seu foco nas universidades. As universidades são os centros sociais do mito da liberdade, e são, necessariamente, devotadas às virtudes da verdade de correspondência, incluindo a objetividade e o distanciamento. Sente-se que estas são virtudes insuficientes perante uma ameaça direta à sobrevivência humana, e portanto há um forte desejo de transformar a universidade, em especial, numa sociedade de interesse, como uma igreja ou um partido político. Uma razão para essa situação curiosa e confusa é que a própria educação, durante o último século, assumiu muitas das características de um mito de interesse: a instrução compulsória e universal, combinada com a tentativa de instilar atitudes sociais interessadas como parte do processo educacional (saudações à bandeira e que tais), transformaram as escolas numa espécie de igreja secular. Observamos de passagem: sempre que, na sociedade, a noção de interesse sofre um choque, sempre que o senso de uma ordem social sólida que aceitamos e seguimos é enfraquecido, percebemos como o interesse social é um elemento fundamental. Se o interesse é danificado, esse dano precisa ser reparado antes de tudo, não importa o que aconteça às virtudes estimuladas pela razão e pelas evidências.

Parece evidente que, ao menos para as pessoas deste continente, a cura para a crise de identidade acima mencionada é a recuperação de seu próprio mito de interesse revolucionário e democrático. É possível que um grupo de radicais professe uma mitologia democrática, quando na verdade estão fascinados por algum mito monopolístico que não tem abertura para o

dissenso, e outros podem se inspirar em qualquer liderança marxista que pareça ainda estar na era da inocência, como no caso de Che Guevara. Mas essa procura por um ideal heroico logo além da fronteira é, em si mesma, uma parte central da mitologia americana, e, assim como acontece com a lagoa de Narciso, a verdadeira fonte de seu poder de atração não é difícil de encontrar. Certamente há uma tremenda força radical na cultura americana, no *Democratic Vistas* de Whitman, no *Walden* e na *Desobediência civil* de Thoreau, na opinião de Jefferson sobre a autodeterminação local, na concepção de Lincoln sobre a Guerra Civil como uma revolução contra o espírito interior da escravidão, que poderiam gerar uma versão social muito diferente do mito americano de interesse. Ezra Pound, apesar de toda sua excentricidade, tentava retratar algo desse radicalismo inato em seus *Cantos* focados em John Adams. Há também, é claro, uma direita que gostaria de transformar o *american way of life* num mito fechado, mas no momento esse futuro não parece muito possível.

Trinta anos atrás, durante a Grande Depressão, a última coisa que alguém poderia prever era a ascensão do anarquismo como força revolucionária. Ele parecia ter sido destruído pelo comunismo stalinista de uma vez por todas. Mas parecemos estar numa era anarquista, e precisamos retraçar nossos passos para fazer um novo exame da nossa situação histórica. Um motivo pelo qual o espírito radical de hoje em dia é tão fortemente anarquista, na América, é que a tradição radical americana a que nos referimos acima, especialmente em Jefferson e Thoreau, mostra muitas afinidades com as tendências descentralizadoras e separatistas do anarquismo, em impressionante contraste com o marxismo ortodoxo, que pouquíssima coisa pôde encontrar na tradição americana a que se associar. Há alguns paralelos curiosos entre o contexto americano do século XIX e o de agora, entre as sessões agitadas da contemporaneidade e o revivalismo extático do século XIX, entre as comunas dos

Scanned with CamScanner

beatniks e *hippies* por um lado e alguns dos projetos utópicos do século XIX pelo outro; e os movimentos populistas da virada do século mostravam a mesma ambivalência revolucionária, tendendo igualmente à esquerda ou à direita, que se vê hoje em dia. Mais uma vez, o radical de hoje herdou a tristeza heroica do existencialismo, com sua doutrina de que todo compromisso genuíno começa na revolta da individualidade pessoal contra um ambiente que é impessoal ou absurdo por algum outro motivo. A concepção do elemento pessoal como uma força inerentemente revolucionária, que, como vimos, começou, no contexto cristão, com Kierkegaard, foi desenvolvida num contexto laico pelos escritores franceses ligados à resistência contra os nazistas, essa resistência sendo o ancestral direto dos movimentos revolucionários mais localizados de nosso tempo.

A ênfase sobre a individualidade torna possível ao anarquismo contemporâneo absorver mais elementos culturais do que o stalinismo da geração anterior parecia capaz de absorver. Um deles é uma desilusão da classe média com os valores do que se costuma chamar de sociedade abastada. Esse tipo de alienação não é, como no marxismo ortodoxo, dirigido aos centros do poder econômico: é na verdade uma revolução de base psicológica, um movimento de protesto voltado às ansiedades do privilégio. Ela não luta tanto pelos trabalhadores contra seus exploradores quanto ataca e ridiculariza a própria ética de trabalho. Ela não enxerga a segregação dos negros ou a Guerra do Vietnã como simples subprodutos de uma luta de classes: vê os medos e os preconceitos presentes nessas questões como elementos fundamentais, e a insegurança que os inspira como o verdadeiro inimigo.

Aqui, o estado de espírito radical de nosso tempo associa-se a um movimento revolucionário que teve início no século XIX, principalmente na França, que pouco tinha em comum com outros movimentos revolucionários de seu tempo, exceto pela

oposição à supremacia burguesa. Trata-se do que o século XIX chamava de boemianismo, o estilo de vida adotado por muitos artistas criativos, tanto poetas como pintores, em oposição aos costumes de sua sociedade. A *vie de Bohème* era mais hedonista e livre em suas convenções sexuais do que sua rival mais respeitável, e sustentou uma campanha de guerrilha conta o tipo de ansiedade da classe média que é normalmente expressado pela palavra "decência". Os símbolos de sua oposição social incluíam as drogas, especificamente o haxixe, que é saliente na imagética de Baudelaire, e uma desordem não tão agradável nas vestimentas ("je m'encrapule le plus possible" [degrado-me o mais possível], disse Rimbaud).[2] Quando esse movimento renasceu no século XX, expandiu-se das artes para a expressão de um estilo de vida revolucionário, do qual o porta-voz era antes Freud do que Marx. Esse dificilmente seria um papel que Freud teria previsto para si mesmo, mas no movimento *beat* dos anos 50, e mesmo em seus sucessores *hippies*, é possível ver um curioso esforço para definir um proletariado social em termos antes freudianos que marxistas. Desse ponto de vista, a sociedade burguesa é uma estrutura de ansiedades repressiva que é especialmente perturbada pelo instinto sexual; daí vem que a renovação da sociedade seja ligada à emancipação desse mesmo instinto, embora isso também envolva associá-lo com o processo criativo.

O acréscimo de um componente sexual e erótico à cena revolucionária cumpre as profecias revolucionárias originais de Blake e Shelley, para os quais toda liberdade política estava inextrincavelmente associada ao que Blake chama de "um aprimoramento do desfrute sensual". Outro elemento nisso é o que podemos chamar de uma espécie de situação "sartor resartus" [alfaiate remendado]. No simbolismo do livro de Carlyle, as roupas revelam o corpo, ao permitir que ele se

2 Carta a George Izambard, 13 de maio de 1871.

Scanned with CamScanner

torne publicamente visível, e ao mesmo tempo o ocultam e disfarçam. Quando a sociedade está funcionando adequadamente, segundo Carlyle, suas instituições são uma roupa que se ajusta a ela e revela sua forma; quando a sociedade ultrapassou suas instituições e está pronta para uma mudança radical, essas instituições já viraram mero disfarce. No atual estado de espírito do interesse, o *establishment* parece vestir um simulacro de tolerância liberal, que tem sua expressão na universidades e outros lugares, mas a realidade nua sob tudo isso é uma pulsão de morte.

O ímpeto rumo à nudez reveladora, que muitas vezes toma formas bastante literais, funciona em ambas as direções. Em uma direção, é a tentativa de rasgar os disfarces da tolerância e da boa vontade, da racionalização e da retórica liberal, que cobrem o *establishment*; na outra direção há a popularidade dos grupos de encontro e mecanismos semelhantes para se descobrir as próprias emoções "reais". O resultado final é, presume-se, uma confrontação entre a nudez inocente e a nudez culpada. O pudor fanático, sente-se, é um elemento importante na mitologia da classe dominante por muitas razões, uma das quais é um sentimento de que o sexo deve ser ocultado e subordinado por ser algo igualmente acessível às classes trabalhadoras. Daí as táticas do radicalismo de causar choque usando palavras "feias" e uma ênfase explícita na sexualidade. Essas táticas de choque já em grande parte cumpriram, creio eu, um de seus objetivos originais, que era mudar o foco da expressão obscena. As celebradas palavras de quatro letras fazem poucas sobrancelhas se erguerem hoje em dia, pois o tabu que as cercava nunca baseou-se em muito mais do que mero automatismo. As verdadeiras obscenidades do nosso tempo, as palavras que nenhuma pessoa que se respeita usaria a sério, são as palavras que expressam ódio e desprezo por pessoas que tenham uma religião diferente, ou nacionalidade, ou cor de pele, e a desaprovação a tais palavras é baseada numa ideia mais sólida do que representa um perigo social.

Um movimento revolucionário desse tipo parcialmente psicológico é um no qual as artes podem cumprir um papel central e funcional. Esse é o ponto no qual os interesses específicos do crítico literário entram na cena social contemporânea. O crescimento de um novo senso de interesse traz consigo a necessidade urgente de compreender não meramente a sua psicologia ou causação histórica, mas sua linguagem mítica e poética. A maior relevância das artes para o protesto social hoje em dia está ligada a um outro fato cultural de importância central em nosso presente argumento. Trata-se do renascimento muito repentino da cultura oral, ao menos nas democracias norte-americanas e europeias. A cultura oral foi significativamente fomentada nos países comunistas, onde, de todo modo, as tradições de poesia oral já eram muito mais ativas. Mas para nós é uma nova experiência pensar na poesia como consistindo não tanto num pequeno grupo de grandes poetas quanto numa espécie de energia criativa difusa, grande parte da qual assume formas perfeitamente efêmeras. Costumava-se supor que todos os esforços criativos dignos desse nome teriam por alvo a permanência, e portanto na verdade teriam como verdadeiro público a posteridade, mas essa noção não tem mais o prestígio que já teve. Uma boa parcela dessa energia criativa toma a forma de uma poesia lida ou recitada para grupos de ouvintes que é próxima do improviso, que normalmente tem alguma espécie de acompanhamento musical ou música de fundo, e inclui comentários sobre questões sociais correntes. O desprezo de Wyndham Lewis pelo "espectador ditirâmbico" parece muito remoto na era dos cantores de *folk*: estamos mais uma vez numa cultura de unidades formulaicas e "acontecimentos" semi-improvisados, onde o papel do público é de importância primária, o qual exige alguma consolidação da opinião social. Não chegaremos,

Scanned with CamScanner

espero, ao ponto de retribalizar por completo nossa cultura em torno de unidades formulaicas, como a China está fazendo agora com os pensamentos do comandante Mao. Mas um contexto oral semelhante, e um apelo semelhante à emoção imediata, está obviamente reaparecendo em nossa literatura.

Quando comecei a lecionar, uma geração atrás, a literatura se tornara tão assimilada a uma cultura escrita que já vinha sendo observada ao contrário, e ensinada pelo avesso. A poesia está no centro da literatura; a prosa literária, nos romances e peças e semelhantes, forma a periferia; fora disso mais uma vez está a prosa utilitária, o uso das palavras para finalidades não literárias. A teoria educacional supunha que a literatura era antes de tudo uma arte da comunicação, interpretando a palavra "comunicação", é claro, em termos anti-imaginativos. De modo que o seu centro de gravidade era a prosa utilitária, que passou à prosa literária ao sofrer um relaxamento, e, por fim, com imensa relutância, aproximou-se da poesia como de um caldeirão de óleo fervente. Aos estudantes se dizia que a convencionalização do discurso, conhecida como prosa, que é na verdade uma convenção muito difícil e sofisticada, era na verdade o modo natural de falar e pensar; portanto eram compelidos a compor frases no que para eles era uma língua morta, que não continha em si nada dos ritmos que a fala de fato contém. Contudo, quando chegavam à universidade, haviam, por fim, se tornado mais ou menos convictos de que a prosa realmente era a linguagem do discurso ordinário, embora ainda fossem incapazes de escrevê-la e raramente ou nunca a falassem, e que a poesia era um modo estranho de distorcer declarações comuns feitas em prosa. Os educadores de hoje parecem ser tão ignorantes quanto sempre foram, mas suas vítimas estão menos indefesas. Elas vêm se educando, parcialmente por meio do cinema, com o seu poder inigualável de apresentar as coisas em termos de símbolo e arquétipo, e parcialmente por meio da velha tradição oral da poesia popular contemporânea.

(Novamente, uma geração atrás, uma expressão como "poesia popular contemporânea" dificilmente faria algum sentido). Consequentemente, muitos estudantes começaram a pensar na imagética e no simbolismo poéticos como uma forma relativamente normal de pensamento e discurso.

Juntamente com isso, e parcialmente devido à influência da ficção científica, começou a surgir uma nova tolerância para com os padrões esquemáticos de pensamento, de um tipo que, como vimos antes, é profundamente compatível com a poesia. A astrologia, as cartas de Tarô, o I Ching, autores rebeldes como Velikovsky ou Gurdjieff — todos têm o seu séquito de estudantes; e até mesmo pensadores mais ortodoxos podem fazer uso de constructos esquemáticos, como o "triângulo culinário" de Lévi-Strauss, que dificilmente seriam aceitáveis uma geração antes. Por outro lado, cantores *folk* muitas vezes fazem um uso bastante desinibido da imagética mitológica, e até mesmo bíblica. Um verso de uma das primeiras baladas de Bob Dylan, "There are no truths outside the gates of Eden" [Não há verdades fora dos portões do Éden], pode tornar a tese central desse ensaio mais inteligível para alguns de seus leitores: certamente torna mais fácil ensinar *Paraíso perdido* para alunos que conheçam esse verso. Essa alusividade é muito mais notável pois, enquanto os críticos tendem cada vez mais a ler poesia através de seu "subpensamento" simbólico, os cantores *folk* e outros poetas com um público de ouvintes também têm de fazer uma superfície de declaração explícita constar como parte de sua comunicação.

Tudo isso não significa que uma grande era da poesia esteja prestes a acontecer: significa, na verdade, o contrário, uma absorção do hábito poético da mente na experiência ordinária. A situação é tão nova que nem todas as suas implicações sociais chegam a estar claras ainda. Ainda não se percebeu direito que, quanto mais próxima uma arte estiver do improviso, mais ela

Scanned with CamScanner

dependerá de uma convenção rigorosa, como vemos na *commedia dell'arte*. O poeta oral ocupa-se dos atos ritualizados, ou do que Yeats chama de "cerimônia da inocência", em torno da qual gira a atividade social numa cultura oral. Tanto a poesia oral quanto a vida que ela reflete fiam-se numa espontaneidade à qual subjaz uma convenção geral perfeitamente previsível. É coerente com esse tipo de cultura que os jovens tenham mais interesse, na expressão formulaica de McLuhan, por papéis do que por objetivos, por uma concepção antes dramática que teleológica da função social. Um resultado disso foi um esforço coordenado para dissolver a distinção entre arte e vida, entre palco e público, drama e evento ou *happening*, apresentação e participação, papel social e estilo de vida individual. Assim, temos, entre outras coisas, novas formas de atividade social que são, na verdade, dramas simbólicos improvisados. Um exemplo que testemunhei recentemente foi o extraordinário ritual de sonambulismo da crise do "parque do povo" em Berkeley, no verão de 1969. Nele, um terreno baldio com uma cerca em volta foi assimilado ao arquétipo da expulsão do Éden, dramatizando o conflito entre comunidade democrática e conspiração oligárquica num estilo pastoral relacionado a algumas convenções comuns da estória de faroeste. Um editorial estudantil nos informava de que o terreno estava "coberto de sangue" porque, como todo o resto da terra na América do Norte, ele fora roubado dos índios (arquétipo do assassinato de Abel). Os anjos que expulsavam, nesse simbolismo, eram (como na versão de Blake) demoníacos, e a polícia, com seus capacetes e baionetas e máscaras de gás, empenhava-se, com sucesso considerável, em representar o demoníaco em seu formato de ficção científica popular: os robôs ou monstros com olhos de insetos vindos do espaço sideral.

Mas ao passo que o papel soluciona o problema da sinceridade, visto que a sinceridade do ator consiste em representar e não em acreditar no que diz, ele não resolve o problema

maior da identidade. O papel é, normalmente, um papel numa peça de teatro escrita por outro, e muito do idealismo radical oscila entre o desejo de fazer o que se quer e o desejo de render-se incondicionalmente a algum programa social imposto desde fora. Tudo o que podemos ver com clareza até agora é que, primeiramente, o renascimento da cultura oral e o crescimento de um senso radical de interesse social fazem parte do mesmo processo. Em segundo lugar, uma sociedade em que a distinção entre obra de arte e evento social muitas vezes se apaga é claramente uma em que o crítico literário não pode ignorar o contexto social do assunto que investiga.

O contexto social imediato dessa nova cultura verbal é provido pelos meios de comunicação em massa. Todas essas mídias têm estreita ligação com os centros de autoridade social e refletem suas ansiedades. Em países socialistas, refletem a ansiedade que o *establishment* político tem quanto à preservação do seu poder; nos Estados Unidos, refletem a ansiedade que o *establishment* econômico tem de manter a continuidade da produção. Como percebeu Joyce, o século XX é acima de tudo a época do *perce-oreille*, a constante insinuação de atitudes e reações sociais sugeridas que é derramada pela boca ativa de A nos ouvidos passivos de B. Para onde quer que nos voltemos, há a mesma voz implacável, untuosa, acariciante, de uma complacência inumana, nos vendendo comida, carros, líderes políticos, ideologias, cultura, questões contemporâneas e remédios contra a enxaqueca que ouvi-la nos causa. Como tentei sugerir por meio dessa lista, não é somente a voz que ouvimos que nos assombra, mas a voz que não deixa de ecoar em nossas mentes, formando nossas atitudes sociais, nossos hábitos de discurso, nossos processos de pensamento.

Se as pessoas não resistissem e se ressentissem disso, não seriam humanas, e os pesadelos em que a sociedade se transforma num estado semelhante ao de certos insetos sociais

Scanned with CamScanner

se tornariam verdadeiros. As democracias se encontram em peculiar desvantagem, se comparadas aos impérios marxistas, no sentido de que não podem sugerir um papel socialmente participativo para seus ouvintes. Precisam tratá-los primariamente como consumidores, e portanto como objetos a serem estimulados. Assim como acontece com a estimulação erótica, ou, melhor dizendo, assim como acontece com outras formas de estimulação erótica, há um considerável elemento de resposta mecânica e involuntária. Mas há ressentimento também, um ressentimento que se transforma em pânico quando se torna obviamente inescapável, e parece evidente que uma grande parcela da gritaria, dos quebra-quebras, dos saques e dos incêndios intencionais em nossos tempos deve ser relacionada a esse pânico. Ouvimos dizer de reuniões interrompidas e oradores que gangues organizadas, com seus uivos, forçam a descer do púlpito; tentamos telefonar de um telefone público e vemos que o aparelho foi arrancado dali; lemos sobre aviões sequestrados e bombas em caixas de correio; rufiões entram em frenesi descontrolado em resorts de verão e adolescentes gritam todas as palavras que eles sabem que costumavam ser classificadas de obscenas. Todos esses atos, por mais tolos ou cruéis que sejam em si mesmos, são atos de contracomunicação, atos ruidosos ou ultrajantes o bastante para encobrir o som daquela voz e cuspir naquela imagem, ainda que somente por alguns momentos.

Mas a violência histérica trabalha contra si mesma, não simplesmente por ser violência mas porque, sendo contracomunicação, só pode provocar mais daquilo que ataca. Todos os surtos de violência liberam mais dilúvios de alarme, compreensão, ressalvas profundas, comentários de uma perspectiva maior, críticas, preocupação, simpatia, análise e argumentação fundamentada. Em outras palavras, e outras e outras e outras palavras, gera mais e mais comunicação do A falante para o B ouvinte, ao passo que a violência, dure o quanto durar, continua a girar nos círculos da desorientação. Existe uma noção vagamente freudiana de que há algo terapêutico no livrar-se de inibições; porém, é evidente que livrar-se de inibições é uma operação exatamente tão compulsiva, repetitiva e histérica quanto a de reprimi-las.

Tudo isso é muito desconcertante para, digamos, um anunciante que não compreenda que um aparelho de televisão não é apenas a maneira que ele tem de se comunicar com o seu mercado, como também é a maneira que o mercado tem de observá-lo. Se o espectador é negro e o anunciante apresenta uma visão duma sociedade branca empanturrando-se de privilégios e bens de luxo, os resultados podem ser explosivos. Muitas outras formas de "inquietação" contemporânea me parecem ter muito a ver com o fato de que a comunicação verbal é uma via de mão única. Nos protestos universitários já se percebeu que muitos dos estudantes desenvolvem suas convicções mais profundas após a chegada das equipes de TV: expressam sua agressividade, em outras palavras, ao se posicionar do outro lado do aparelho televisivo. O declínio do prestígio dos tipos mais convencionais de monólogo, como palestras em universidades e sermões em igrejas, certamente tem origens semelhantes.

A resistência instintiva que se oferece à comunicação de massas é a apatia, mas as técnicas comunicativas de nossos tempos já aprenderam a superar a apatia, e não mais veem nela um obstáculo real. Formas muito mais poderosas de resistência então se desenvolvem: as drogas, por exemplo, que podem prometer experiências sensoriais genuinamente novas, um tipo de experiência do qual a mídia de massas nos rouba, e que os narcóticos socialmente aprovados não conseguem propiciar; ou o rock, que envolve o ouvinte num impermeável manto de ruído. Ainda mais significativa é a resistência política. A era que criou um sistema de entrega imediata de notícias vindas

Scanned with CamScanner

de todas as partes do mundo é também a época em que o mais forte desenvolvimento político é o separatismo. Se o mundo está se tornando uma vila global, não devemos esquecer que as características fundamentais da vida em vilarejo inclui panelinhas, rivalidades e barreiras sociais intransponíveis.

A direção da maioria dos desenvolvimentos tecnológicos de nosso tempo tem sido rumo a uma maior introversão. O automóvel, o avião comercial, o filme, o aparelho televisivo, os arranha-céus residenciais, são mais introvertidos do que seus predecessores, e o resultado é uma alienação maior e um declínio no senso de festividade, no senso de prazer de pertencer a uma comunidade. Até mesmo a nossa única época tecnicamente festiva, o Natal, é uma coisa introvertida, *à la* romantismo alemão, baseada num mito de recuar para a caverna de uma grande vida em família dickensiana, de um tipo que mal chega a existir hoje em dia. A mesma introversão entra numa boa parcela da arte contemporânea, com sua monotonia abstrata, sua rejeição ao mundo exterior, sua geometrização neoneolítica. A única vantagem de uma situação introvertida é a privacidade; contudo, para nós, a introversão crescente é acompanhada por uma diminuição constante da privacidade. Isso significa que as condições psicológicas da vida, sejam quais forem as condições físicas, se tornam cada vez mais semelhantes à da vida na prisão, onde há introversão, mas não há privacidade e tampouco uma comunidade genuína. Contra um tal pano de fundo, o crescimento de um senso de festividade, ligado à poesia e à música, por mais ruidoso ou estridente que seja, poderia ser um sinal animador.

O renascimento da cultura oral em nossos tempos foi interpretado de diversas maneiras, e uma interpretação, sugerida e fortemente influenciada por McLuhan, é a de que a mídia impressa representa uma abordagem da realidade que é "linear" e presa ao tempo, e de que a mídia eletrônica, ao reviver

a tradição oral, produziu uma nova forma de entendimento, "simultânea", ou em mosaico. A inquietação contemporânea, dentro dessa perspectiva, é parte de uma tentativa de ajustar-se a uma nova situação e fugir à dominância da mídia impressa. Vimos na primeira parte, contudo, que a diferença entre o linear e o simultâneo não é uma diferença entre dois tipos de mídia, mas sim uma diferença entre dois tipos de operação mental que ocorrem em todas as mídias — que há sempre uma resposta linear seguida por uma resposta simultânea, seja lá qual for o meio de comunicação. No caso das palavras, o documento — o registro escrito ou impresso — é a ferramenta técnica que torna possível a resposta crítica ou simultânea. O documento é o modelo de todo ensinamento, pois é infinitamente paciente, repetindo as mesmas palavras não importa quantas vezes seja consultado, e o foco espacial que ele propicia torna possível retornar à experiência, uma repetição do tipo que está por trás de toda educação genuína. O documento é também o foco de uma comunidade de leitores, e embora essa comunidade possa se restringir durante séculos inteiros a um só grupo, sua tendência natural é expandir-se pela comunidade como um todo. Assim é que apenas a escrita torna a democracia tecnicamente possível. É significativo que o nosso termo simbólico para o tirano seja "ditador", isto é, um orador que não se interrompe.

A supremacia da imprensa na sociedade ocidental, portanto, não apenas tornou possível a eficiência na técnica e na engenharia, como enfatiza McLuhan, como também criou todas as condições da liberdade dentro daquela sociedade: o governo democrático, a educação universal, a tolerância para com a dissidência, e (visto que o livro individualiza o seu público) a noção da importância da privacidade, do lazer e da liberdade de movimento. A democracia e a cultura dos livros são interdependentes, e a ascensão das mídias oral e visual representa não uma nova ordem a que se ajustar, e sim uma

Scanned with CamScanner

ordem subordinada a ser contida. O que a mídia oral nos trouxe é, em si mesmo, anarquista em termos de afinidades sociais. Ela sugere as condições primitivas e tribais de uma cultura pré-letrada, e encará-la como uma ordem nova e autônoma levaria, mais uma vez, à adoção de uma visão cíclica da história, conformando-nos a percorrer o círculo mais uma vez, de volta a condições que já há muito ultrapassamos. Como observado acima, o círculo é o símbolo da desorientação, e, visto que o futuro *enquanto* futuro é somente a analogia do passado, ele é também a única forma possível de uma direção inexplorada. Em todas as gerações, a inexperiência da juventude se revolta contra a experiência desperdiçada dos mais velhos, e faz a sua própria repetição do ciclo. Na época atual essa situação expandiu-se imensamente, mas o principal efeito da nova mídia é fazer a roda girar mais rápido. Longe de encorajar uma mudança da resposta linear e fragmentada para uma resposta simultânea e versátil, a mídia eletrônica intensificou o senso de uma experiência puramente linear que pode ser apenas repetida ou esquecida. Portanto, o pânico "linear" de manter-se ao corrente, inteirar-se, enfrentar as exigências de uma situação modificada, etc., é da mesma forma intensificado.

Não há problema em dizer que o meio é a mensagem, mas, como parecemos obter basicamente as mesmas mensagens de todas as mídias, segue-se disso que todas as mídias, dentro de um certo ambiente social como o da União Soviética ou o dos Estados Unidos, são basicamente o mesmo meio. Isso é assim porque as verdadeiras mídias de comunicação ainda são, como sempre foram, as palavras, as imagens e os ritmos, e não as geringonças eletrônicas que os transmitem. As diferenças entre as geringonças, sejam elas de alta ou baixa definição, e coisas semelhantes, devem ser de grande interesse técnico, especialmente para os que trabalham com elas, mas claramente são de importância social limitada. Se um país vai à guerra depois de desenvolver a televisão, o uso de um

meio mais "maneiro" infelizmente não amaneira a guerra. A identificação entre meio e mensagem é derivada das artes: a pintura, por exemplo, não tem "mensagem" exceto pelo próprio meio da pintura. Mas é uma falsa analogia aplicar esse princípio a uma comunicação interesseira, ou que contém isca e armadilha, de A a B. Ali, se identifica forma com conteúdo somente enquanto se é relativamente inconsciente da forma e ainda se está perplexo pelo que ela tem de novidade: na comunicação direta, contudo, assim que se toma consciência da forma, o conteúdo se separa dela.

Já falei da ansiedade da continuidade na sociedade, que não é apenas um sentimento social, mas também reaparece na vida pessoal. O objeto de sua ansiedade é a ameaça à própria identidade, ameaça essa contida na experiência. Existe toda a variedade de humores, tão grande que muitas vezes mal sentimos ser a mesma pessoa no decorrer de um dia inteiro; há a variedade das relações sociais, que nos compele a mudar nossos estilos de expressão tão frequentemente quanto nossas roupas; há a variedade de opiniões e atitudes que nos são sugeridas pelas discussões e o efeito de outras personalidades. Arma-se um padrão de repetição, de hábito, costume, convenção, de fazer o que sempre se fez, de modo a preservar a impressão de que se é a mesma pessoa durante toda a experiência de vida, de que por trás dos caprichos do humor há a regularidade do propósito, por trás das mudanças de opinião, a permanência de um princípio, e que tal permanência é a forma que contém nossa existência real.

Tal permanência ou regularidade opera em dois níveis: um nível superficial em que hábito e costume tornam-se fins em si mesmos, e um nível mais profundo, em que eles servem ao seu propósito real de criar um senso constante de identidade. Assim, se uma opinião que foi defendida durante uma vida inteira torna-se obviamente inadequada, agarrar-se

Scanned with CamScanner

à opinião para resistir à possibilidade de mudança é uma regularidade superficial, e descartá-la ou modificá-la, sinal de uma regularidade mais profunda de atitude. O mesmo se dá nas artes: quando uma convenção é estabelecida, os escritores ou pintores que a seguem de perto logo entram em moda. Um artista original aparece, e dizemos que ele foge às convenções, que representa uma descontinuidade com a tradição. Mas, se ele é autenticamente original, logo demonstrará uma qualidade tradicional, embora num nível mais profundo de tradição. As regularidades rasa e profunda representam dois usos diferentes e opostos da memória. Uma regularidade motivada tão somente pelo medo da mudança usa a memória para viver no passado, preservar o *status quo* no presente, e tornar o futuro maximamente previsível. Para uma regularidade mais orgânica, a memória torna-se a memória da prática, usando o hábito e a repetição para desenvolver habilidades e processos de aprendizado. Quaisquer virtudes que tenhamos, como a honestidade ou a sinceridade, também são hábitos regulares nesse sentido.

Lembrando que é a mídia eletrônica a que mais fortemente sugere o linear e o fragmentado, podemos ver que ela ajuda a criar um poderoso senso de descontinuidade na sociedade. A influência dela é reforçada por teorias educacionais desnorteadas, que não distinguem as duas formas da memória no aprendizado, e dessa forma confundem a repetição que está na base do processo de aprendizado em si mesmo com "mera decoreba" e semelhantes. Quando o senso de um *continuum* de identidade na vida é enfraquecido, a vida individual dissolve-se numa sequência descontínua de experiências, na qual as experiências sexuais avultam muito visivelmente. A razão pela qual se tornam salientes é que a vida sexual do indivíduo, como tal, não é tanto individual quanto genérica: as pessoas podem amar de maneiras individuais, mas a cópula em si mesma, como o nascimento e a morte, é da espécie. Falei do uso que

Kierkegaard faz do catálogo de amantes de Leporello em *Don Giovanni* como um símbolo da atitude "estética", ou falsamente individualizada, em relação à experiência, e obviamente há um sentido no qual todas as amantes de Don Giovanni são a mesma mulher, ou o mesmo objeto feminino. Na sexualidade mecânica de grande parte do entretenimento contemporâneo retorna à nossa cultura algo do fetichismo que há naquele estranho e pequeno objeto do paleolítico chamado Vênus de Willendorf, que é só barriga e tetas e vulva escancarada, mas não tem rosto. A confusão entre a intimidade física e o genuinamente pessoal é paralela, e sem dúvida relacionada também, à confusão que se faz, nas seitas que usam drogas, entre dois tipos de experiência: a introvertida e a criativa.

Nas universidades hoje em dia, a exigência por "relevância" tem duas fontes principais: uma é o senso de ameaça à identidade criado pela descontinuidade da experiência contemporânea; outra (pois, é claro, o senso de identidade é tanto social como individual) é o sentimento de que a própria vida não está associada a um mito de interesse suficientemente articulado, e portanto falta-lhe uma dimensão essencial do seu significado. Percebemos como a exigência por relevância reflete a motivação interior que todo pensamento interessado tem de tornar-se enciclopédico, abrangendo todos os aspectos da vida e do destino humanos. Dessa perspectiva, a erudição, nas artes e ciências, parece reforçar a ameaça à identidade. Pois a erudição é intensamente pluralista, e continuamente forma bolsões de pesquisa que estão isolados até mesmo de seus vizinhos mais próximos. Novamente, embora comece por ser impessoal no bom sentido, dependendo de uma honestidade intelectual que se recusa a manipular as evidências, parece ser fácil para ela perder seu senso de perspectiva social, e dessa forma se tornar impessoal no mau sentido, de ser indiferente aos valores humanos.

Scanned with CamScanner

É nesse ponto que a distinção entre as mitologias fechadas e abertas torna-se crucial. Uma certa parcela da agitação contemporânea parece trilhar o caminho das exortações para que se "pense com o sangue", feitas pelos nazistas uma geração atrás, para os quais também a relevância (*Zweckwissenschaft, Fachwissenschaft*) era uma palavra de ordem constante. Tais agitações têm por objetivo, consciente ou inconscientemente, criar um mito de interesse fechado, o qual se vê como já contendo todas as respostas essenciais, ao menos potencialmente, de modo que tem poder de veto sobre a erudição e a imaginação. A noção de "tolerância repressiva" (Marcuse), de que as questões interessadas têm um lado certo e um lado errado, e de que os que estão simplesmente certos não precisam se dar ao trabalho de tolerar os que estão meramente errados, é típica do tipo de histeria que é vomitada por uma época como a nossa. Uma época assim tem um equilíbrio tão precário, contudo, que um mito fechado só pode manter uma tirania estática até que seja destroçada, externamente, por meio de uma guerra, ou internamente, por meio da explosão do que ela tenta suprimir.

Uma sociedade com uma mitologia aberta precisa reconhecer a autonomia dos estudos e da erudição, juntamente com o necessário pluralismo e especialização que os acompanham, e reconhecer também que o mundo acadêmico contém um poder de veto sobre qualquer aspecto de quaisquer mitologias interessadas, visto que pode, a qualquer momento, oferecer evidências que contrariam preceitos muito difundidos. Mais uma vez, como já foi observado, é preciso libertar a própria linguagem do interesse, permitindo à imaginação criativa dos artistas seguir quaisquer caminhos que sugerirem as convenções das artes em sua época. A literatura, abandonada a si mesma, segue o padrão enciclopédico do interesse, e abrange toda a gama das possibilidades imaginativas, embora, é claro, todas as épocas enfatizem algumas convenções mais do que

outras. A sociedade de mitologia aberta também precisa reconhecer que uma estrutura de poder, ou *establishment*, em qualquer ponto do tempo, não manifesta a forma real daquela sociedade, mas tão somente sua aparência passageira; daí que todos os esforços genuínos de causar mudanças sociais tenham por objetivo não criar "outra sociedade", ou nem mesmo uma "nova sociedade", mas sim libertar a verdadeira forma da sociedade em que são feitos.

Preservar um mito de liberdade junto com um mito de interesse na sociedade é algo difícil e perigoso, pois embora uma sociedade de mitologia aberta seja evidentemente melhor para a vida humana do que uma sociedade de mitologia fechada, uma mitologia aberta não é, de modo algum, uma panaceia. Não só há uma pressão constante dentro da sociedade para fechar sua mitologia, vinda tanto da ala radical quanto da conservadora, como também os esforços para que se mantenha aberta precisam ser vigorosos, constantes, delicados, impopulares, e, acima de tudo, em grande parte negativos. Quando se trata de enfrentar a ameaça à identidade, um mito de liberdade parece muito ineficiente em comparação com o charme hipnótico de um mito de interesse fechado, com suas respostas instantâneas, convictas e cabais. Leva tempo perceber que essas respostas não só não são respostas genuínas, como também que somente as questões podem ser genuínas, e que todas as respostas nos roubam do nosso verdadeiro direito de nascença, que é o direito de fazer as perguntas.

Para um mito de interesse fechado, a questão da relevância dificilmente poderia ser mais fácil de responder: tudo é relevante, contanto que seja relevante para ele. É igualmente simples de aplicar, pois esse tipo de relevância relaciona o assunto ao estudante: o escorregadio caminho ladeira abaixo dos educadores estúpidos, e não a acidentada subida que é relacionar o estudante ao assunto, o caminho da educação genuína. Para o

mito da liberdade, não existe relevância inerente ou intrínseca em assunto nenhum: apenas o próprio estudante pode decidir a relevância do que estuda, e ser um estudante significa aceitar a responsabilidade de fazê-lo. Firmar um compromisso dessa espécie em meio à confusão do nosso tempo é um ato de significância histórica, sendo que a civilização é o fardo do homem lúcido. Para retornar ao uso que Kant faz da expressão que dá nome a este livro, os que estão paralisados, seja pelo dogmatismo do interesse não libertado, seja pelo ceticismo da liberdade desinteressada, devem ser desconsiderados, não importando o tamanho da maioria que porventura formem. Apenas os que embarcaram em algum caminho crítico estão vivendo na história de seu tempo.

VII

A mitologia social é polarizada por duas concepções míticas, a concepção do contrato social e a concepção da Utopia, ou estado ideal. Esses dois princípios de contrato e Utopia descendem historicamente, como mitos, de seus antecessores cristãos, o mito da queda do homem — um mito de alienação — e o mito da Cidade de Deus — um mito de realização plena. Por trás do mito do contrato, especificamente, podemos obter um vislumbre da metáfora jurídica presente na tradição cristã, expressada na palavra "testamento", descrevendo a estrutura da Bíblia, onde Deus voluntariamente se sujeita a um contrato (*diatheke*, e não *syntheke*, que seria um contrato com igualdade de termos) com o homem. O mito do contrato começa como uma ficção sobre uma transferência da autoridade social acontecida num passado distante, mas logo fica claro que o mito do contrato é uma tentativa de explicar a atual estrutura da sociedade na forma em que ela se apresenta ao criador do mito.

Scanned with CamScanner

A mitologia moderna do contrato começa em Edmund Burke, para o qual o verdadeiro contrato de uma sociedade é a sua estrutura de autoridade existente. Antes de nascermos, somos predestinados a uma certa posição social em um certo ponto do tempo; antes que tenhamos qualquer personalidade, já temos um contexto social. Como nossas lealdades nos são dadas antes que sejamos capazes de escolhê-las, tentar rejeitar aquilo com que já nos comprometemos só pode levar ao caos, tanto na vida pessoal quanto na social. Ademais, é a permanência e a continuidade das instituições sociais, incluindo igreja e estado, que não apenas civiliza o homem, como também acrescenta a dimensão do significado histórico à sua vida. Uma associação semelhante do interesse social à continuidade histórica aparece em T. S. Eliot, para escolher um exemplo mais próximo de nossa época.

Até aqui eu nada falei sobre os mitos seculares ou nacionais de interesse, que sempre estiveram presentes, mas se tornaram imensamente poderosos no século XIX. Como mitos, são em imensa medida intercambiáveis, e são, todos eles, formas simples da mitologia de contrato: porque nascemos britânicos, ou alemães, ou franceses, ou seja o que for, a autoridade constituída daquela sociedade tem direito não apenas à nossa lealdade indiscutível como também, nos tempos de guerra, às nossas vidas. Em nossos tempos, o nacionalismo costuma precisar se vender usando para si algum rótulo mais universal para conseguir ter algum atrativo.

O ponto fraco na ênfase conservadora sobre o contrato, sobre aceitar jogar com as cartas que nos são distribuídas no nascimento, por assim dizer, é o elemento acrítico que há nela. Nascer involuntariamente numa certa nação parece um pouco demais para compelir o indivíduo a adotar a máxima "meu país acima de tudo, esteja ele certo ou errado". A principal justificativa para a autoridade, do ponto de vista conservador, é o fato de que ela está lá, o que torna difícil distinguir realidade e aparência na sociedade, o que a autoridade de fato é do que ela parece ou finge ser. Se comparamos o que dizem a esse respeito Burke e Paine, podemos ver como a posição de Burke praticamente o obriga a falar da fachada da sociedade como se fosse a própria sociedade, como se a ganância, o esnobismo, a injustiça e a superstição não cumprissem um papel essencial, por exemplo, em manter a dominância da aristocracia. Vemos uma forma trivial do mesmo desejo de confundir realidade e aparência sociais no interesse passivo ou negativo da pessoa que automaticamente passa para um programa humorístico assim que o seu aparelho televisivo começa a falar sobre assuntos públicos ou sobre educação. Para essas pessoas, as fantasias dos anúncios não são apenas parte de um jogo irônico, são também uma espécie de cultura de drogas.

A aceitação conservadora mais séria do contrato social coloca forte ênfase no que hoje é chamado de "comprometimento" ou "engajamento". Estas são não apenas atitudes em grande medida acríticas, como também um tanto desprovidas de senso de humor: o instinto delas é inventar uma racionalização para qualquer coisa que vejam existir na sociedade, em vez de reconhecer as anomalias e as absurdidades que há nela. O comprometimento e o engajamento são atitudes que trazem implícita a superioridade do *continuum* da sociedade em relação à pessoa que nela está enredada, ainda que seu comprometimento original tenha sido uma escolha voluntária. A autoridade do contrato social, contudo, é uma autoridade *de facto*: falta a ela uma dimensão genuinamente ideal, e dessa forma ela guarda os ideais num mundo vazio de desejo, esperança ou potencial, na melhor das hipóteses num futuro vago e não especificado. Assim, a aceitação completa do contrato, concebido como a estrutura existente de autoridade na sociedade, pode terminar apenas no cinismo resignado ou na confusão entre realidade e aparência que acabamos de mencionar.

Scanned with CamScanner

A partir disso começa a crescer na sociedade uma perspectiva social radical ou utópica, que vem crescendo constantemente, não só em força como também em autoridade, durante o último século. A perspectiva radical do contrato foca-se em seu próprio elemento acrítico, e sente que a maturidade e a evolução consistem em tomar consciência do nosso próprio condicionamento social, e portanto de fazer uma escolha entre as lealdades apresentadas e as descobertas. A única lealdade real, desse ponto de vista, é a lealdade voluntária, ou escolhida de moto-próprio, que é muitas vezes lealdade a um ideal social ainda sem existência concreta. Essa transferência da lealdade da sociedade nativa para uma outra sociedade, que ainda está por ser construída, cria um estado mental intensamente utópico, que vincula sua lealdade a um ideal, e então trabalha na direção de reunir força suficiente em torno desse ideal para esmagar o contrato existente, e desse modo tornar-se uma nova autoridade *de facto*. Assim sendo, postula um contrato *ideal*, enterrado sob o contrato que de fato existe, e que a sociedade do futuro deverá restaurar ou manifestar.

Em nossos tempos, o mito marxista revolucionário é a contrapartida utópica das concepções mais conservadoras e nacionalistas da sociedade, incluindo o gradualismo progressivo a que nos referimos anteriormente. Quando Engels fez um contraste entre os socialismos utópico e "científico", ele estava, na verdade, completando a concepção utópica. Num mundo como o nosso, uma utopia limitada num espaço restrito ou delimitado é uma fantasia vazia: a utopia deve ser uma transformação mundial de toda a ordem social, ou então não será nada. Mas para que seja assim, deve ser concebida não como um constructo racional *a priori*, como na maioria das romanças utópicas, mas como o *telos* da história, o final para o qual a história aponta. O elemento "científico" no socialismo de Engels, portanto, é uma crença religiosa ou interessada na

teleologia da história. É algo que podemos ver na natureza intensamente teleológica das táticas revolucionárias marxistas, nas quais todas as greves ou protestos são mais um passo dado no avanço rumo à tomada final do poder.

Mas, é claro, essa sociedade potencial do futuro também exigirá comprometimento, de um tipo muito mais intenso. A atitude utópica radical reconhece anomalias e absurdidades na sociedade existente, mas sua própria lealdade é ainda mais acrítica, ainda mais sequiosa de racionalizações, mais impaciente com a dissidência, mais ansiosa para suprimir a percepção de anomalias em si mesma. Mito de liberdade nenhum jamais poderá emergir dessa situação: em vez de criar mais liberalismo e tolerância a partir do conflito entre interesses, acabamos criando menos, na medida em que cada lado progressivamente identifica essas qualidades com os disfarces do seu inimigo. Já observamos com que frequência um mito de interesse baseia-se numa versão falsa da história, ou, na melhor das hipóteses, numa interpretação muito forçada dela. A visão utópica de uma futura sociedade sem classes é igualmente distorcida, visto que ideais projetados no futuro acabam nos envolvendo num pernicioso processo de meios-para-fins, que ignora o fato de que os meios não podem levar a fins, pois condicionam esses fins e acabam por substituí-los. Suspeitamos que deve haver alguma realidade no momento presente da qual essa ficção direcionada para o futuro é a sombra.

Se observamos os maiores escritores que abordaram o tema das sociedades ideais, como Platão, Morus, Locke ou Rousseau, começamos a suspeitar que eles na verdade não estão de forma alguma escrevendo sobre contratos ou utopias, mas sobre a teoria da educação. É claramente com a educação que esses quatro escritores, pelo menos, mais se importam, e suas ficções sobre o que aconteceu num passado

Scanned with CamScanner

remoto, ou o que pode talvez acontecer num futuro remoto, ou em outro lugar, são dispensáveis. As instituições às quais o homem se associa são principalmente produtos do interesse, e formam o complexo da autoridade temporal. Ele pode passar a vida inteira nesse contexto, mas um homem educado, numa sociedade complexa, também toma ciência, por meio de sua educação, de um outro tipo de autoridade, que tem somente uma compulsão interna ou inerente: a autoridade do argumento racional, da mensuração precisa, do experimento repetível, da imaginação cativante. Disso vem a comunidade daqueles que apelam às características em grande parte não míticas das civilizações, as características que sugerem um ambiente fora da sociedade imediata e seus inimigos, e que formam a base do mito da liberdade. Essa comunidade constitui uma autêntica autoridade *de jure* ou espiritual na sociedade. O estado ideal, portanto, é uma projeção para o futuro de uma fonte de autoridade espiritual, fundada sobre o mito da liberdade, que se instala no meio da sociedade, e que chamarei de contrato educacional.

O contrato educacional é o processo por meio do qual as artes e as ciências, com os seus métodos da lógica, da experimentação, do acúmulo de evidências e da apresentação imaginativa, na verdade operam como uma fonte de autoridade espiritual na sociedade. O que elas criam é uma autoridade livre, algo coerente o bastante para ajudar a formar uma comunidade, mas não uma autoridade no sentido de ser capaz de aplicar a compulsão externa. O senso da permanência e da continuidade das instituições sociais, tão poderoso na época de Burke, hoje se enfraqueceu grandemente, e, junto dele, a crença em que essa permanência mesma lhe confira alguma qualidade. Segue existindo a continuidade das artes e ciências. Essa não é uma continuidade gradualista: todos os objetos de conhecimento passaram por uma longa série de transformações revolucionárias. É antes a forma de continuidade que chamamos de

regularidade profunda ou orgânica, e essa regularidade é algo que todos experimentam na própria educação, na medida em que recapitulam os estágios anteriores do tema que estudam.

A concepção de um contrato educacional foi a principal contribuição feita pelo desenvolvimento da teoria educacional na Inglaterra do século XIX, que também é normalmente vista como uma das maiores eras do pensamento liberal na história do mundo. O contrato educacional é a área do livre pensamento e da livre discussão que ocupa o centro da perspectiva que John Stuart Mill tinha da liberdade, e que ele interpretava como uma espécie de contrapartida intelectual do Parlamento. Ele difere do Parlamento, para Mill, no sentido de que os liberais nunca têm como obter a maioria, e é por isso que a democracia deve funcionar como uma combinação ilógica, mas profundamente humanitária, entre governo da maioria e direito da minoria. Em Arnold, o contrato educacional é chamado de cultura, e Arnold é explícito quanto à cultura ser a fonte da autoridade genuína na sociedade e ao mesmo tempo operar numa direção utópica, na medida em que rompe as barreiras do conflito de classes. Newman traça uma distinção entre o conhecimento liberal e o conhecimento útil, na qual somente o primeiro pertence ao contrato educacional, mas essa é, na verdade, uma diferença entre dois aspectos do conhecimento, e não entre dois tipos de conhecimento.

O contrato educacional é o que a universidade fundamentalmente representa na sociedade. As concepções de Mill, Arnold e Newman são mais amplas do que a universidade, mas a universidade é a sala de máquinas daquelas concepções, e a autoridade livre só pode durar enquanto a universidade continuar operando. A universidade é o seu centro, não como instituição, mas como o lugar onde o apelo à razão, aos experimentos, à evidência e à imaginação está constantemente acontecendo. Não é, e jamais pode ser, uma organização interessada,

Scanned with CamScanner

como uma igreja ou um partido político, e a tática de tentar revolucionar a sociedade assediando e atormentando a universidade não é uma tática séria. É claro que é fácil assediar a universidade, e portanto fazê-lo cria uma sensação falsa de que se fez alguma coisa.

Retornando aos nossos escritores que abordaram utopias, percebemos que, por exemplo, Sócrates, na *República*, não tem interesse em fundar seu estado ideal em parte alguma: o interesse dele é a analogia entre seu estado ideal e a estrutura da mente do homem sábio. Essa última é uma ditadura absolutista da razão, que controla o desejo por meio da vontade, e esses três elementos correspondem ao rei filósofo, aos soldados e aos artesãos do mito político. O estado ideal existe, até onde sabemos, somente dentro de tais mentes sábias, que obedecerão às suas leis, não importando em que sociedade concretamente habitem. Na *Utopia* de More, o narrador, Hythloday, é um comunista revolucionário, mas o próprio More sugere usar o conhecimento da Utopia antes como um meio de criar uma melhoria na sociedade europeia desde dentro. Assim, a verdadeira Utopia torna-se a visão social na mente do conselheiro sábio, fundada numa educação humanista. Platão e More entendem que, embora a mente do homem sábio seja rigidamente disciplinada, e embora o estado maduro seja um estado de ordem, não podemos interpretar a analogia entre a mente disciplinada e o estado disciplinado literalmente demais: se o fizéssemos, teríamos a mais terrível das tiranias no segundo. A verdadeira utopia é um objetivo individual, do qual a sociedade disciplinada é uma alegoria. O fim do comprometimento e do engajamento é a comunidade: o fim lógico do distanciamento é o indivíduo. Mas isso não é uma antítese: o indivíduo autêntico só o é depois de ter feito as pazes com a sua comunidade. Esse é o motivo pelo qual o objetivo individual é simbolizado por uma analogia política.

O ideal utópico aponta para além do indivíduo, rumo a uma condição na qual, no reino dos fins de Kant, a sociedade e o indivíduo não estão mais em conflito, e se tornaram diferentes aspectos do mesmo corpo humano.

Hoje em dia não vemos a mente do sábio como uma ditadura da razão, da qual uma sociedade autoritária poderia ser uma alegoria: na verdade, simplesmente não pensamos sobre a mente do sábio. Pensamos, mais exatamente, para usar uma terminologia mais freudiana, numa mente na qual um princípio de sanidade está lutando pela própria sobrevivência contra uma horda trovejante de impulsos caóticos, que não podem ser simplesmente suprimidos, e devem ser frequentemente satisfeitos e aplacados, e ter a permissão de falar, por mais perversos ou infantis que sejam. Em suma, pensamos na mente como uma democracia participativa; e nossos ideais sociais se tornam, como antes, uma alegoria política idealizada de uma tal mente. Nessa analogia, não há lugar para a pessoa de direcionamento escolhido interiormente, e que resista à sociedade, como Sócrates, ou como o próprio More, e por esse motivo mesmo, a analogia parece mais cativante.

Não podemos, portanto, reconhecer a autonomia das artes e das ciências com base na ideia de que a verdade objetiva existe num mundo platônico de formas ou num mundo cristão em que não houve a queda, habitado pelo sábio ou pelo homem bom. Podemos acreditar que ele existe, mas na prática não é um mundo que enxerguemos, e sim um mundo através do qual enxergar, um poder moldador e não um objetivo concreto a ser alcançado. É por esse motivo que a liberdade das artes, mais particularmente da literatura, forma uma parte essencial do mito de liberdade. Libertar a linguagem do interesse é assegurar que toda a gama imaginativa do interesse encontre expressão na sociedade, em vez de ser confinada a um tipo seleto de imaginação, atado às táticas de um grupo social,

Scanned with CamScanner

como propaganda a favor dele, ou o que chamamos de um análogo retórico dele.

As principais estruturas míticas do século XX foram esboçadas no XIX, e um crítico que se ocupa dos estereótipos da mitologia social encontra pouca coisa que seja essencialmente nova nesse campo, no século transcorrido desde *Cultura e anarquia*. Nesse livro, Arnold, cujo pensamento é mais esquemático do que ele próprio compreendia, fala das três classes da sociedade, a alta, a média e a baixa, como elementos da sociedade sem classes derradeira, para a qual a "cultura" nos guia. Na medida em que são classes, suas manobras para a obtenção do poder bloqueiam e retardam o crescimento da cultura: a Arnold teria parecido o mais louco paradoxo pensar em alcançar uma sociedade sem classes por meio do aumento do domínio de uma de suas classes. Reativar a aristocracia, como Carlyle insistia que se fizesse, serviria apenas para criar um novo barbarismo; a ditadura do proletariado reduziria a sociedade a uma "ralé"; e a dominância da burguesia na Inglaterra vitoriana de Arnold vinha produzindo somente filistinismo.

Contudo, cada uma das classes contém uma ideia sem classe para contribuir à cultura como um todo, uma ideia que é genuína somente quando destacada de seu contexto de classe. A classe burguesa contém a ideia de "liberdade", isto é, o pressuposto de que o bem-estar de uma sociedade é medido pelo grau de vida individual que ela permite. Muitos aspectos dessa liberdade fogem ao âmbito deste ensaio, mas os elementos daquilo que temos chamado de mito de liberdade são fundamentais para a concepção arnoldiana da cultura, embora, como já explicado anteriormente, o contexto humanista daquela concepção não mais exista. Como um conceito de classe, é claro, a liberdade mal pode ser diferenciada do *laissez-faire*, a liberdade de abusar de tudo. Daí a necessidade

de considerar também a contribuição da classe trabalhadora à cultura, que é a ideia de igualdade. Arnold frequentemente relembrava seus leitores britânicos de classe média de que era possível dedicar-se à liberdade a ponto de esquecer a igualdade, exatamente como outros escritores dizem, a respeito de outras sociedades, que é possível dedicar-se à igualdade a ponto de esquecer a liberdade.

Parece que a ideia de igualdade forma o núcleo da maioria dos mitos de interesse dos nossos tempos, tanto nos países marxistas como nos democráticos. Ela não é, em si mesma, um mito de interesse, mas um sentimento interessado que participa de todos os mitos sérios, seja lá quais forem seus pontos de referência. Nas democracias, há uma oposição profundamente interessada denunciando que as democracias ainda são dominadas por hábitos oligárquicos e exclusivistas de pensamento, que o tratamento dos elementos negros ou "terceiro-mundistas" na sociedade democrática ainda não é bom o suficiente, quando julgado pelo critério da igualdade. Há também um forte sentimento nas democracias (presente, principalmente, embora não exclusivamente, num grupo diferente de pessoas) de que as sociedades de classe média preservam elementos essenciais da liberdade que se perdem nos movimentos proletários. A defesa da liberdade, quando isolada, tem a desvantagem de que o mito da liberdade é um mito secundário e derivativo, adequado principalmente para as sociedades que já alcançaram algum sucesso em atender às exigências primárias do interesse. Portanto, aqueles que sentem que as sociedades democráticas deveriam ser dissolvidas e reconstituídas sobre uma base de igualdade total, acham fácil supor que as questões de liberdade não são importantes, ou podem se resolver sozinhas, ou deveriam ser adiadas e esperar a sua vez. Os países marxistas, por outro lado, começaram a desenvolver uma oposição liberal ferozmente perseguida, mas

Scanned with CamScanner

O mundo da imaginação, a partir desse ponto de vista, é parcialmente um feriado ou Shabat em que descansamos da crença e do comprometimento, no mistério maior, que ultrapassa tudo o que se pode formular e nos ser apresentado para que o aceitemos. Na terra e na história, o cristianismo destruiu a crença nos deuses clássicos, mas os deuses clássicos imediatamente passaram ao paraíso imaginativo da poesia, e Vênus talvez tenha sido reverenciada mais genuinamente na Europa renascentista, como um dos que Emily Dickinson chama de "nossos deuses confiscados", do que jamais chegou a ser em seu templo no Chipre. Como observou aquele homem muito sábio, J. L. Borges, a literatura não só começa num mito, como também termina num mito.[1] Ele fez essa observação a respeito de Don Quixote, que começa no confinamento mais estreito possível — um fanatismo neurótico, um comprometimento com um mito de interesse que não faz sentido, e termina assombrando a imaginação do mundo inteiro. Um dos fatos misteriosos e contudo centrais a respeito da literatura é ser ela capaz desse tipo de crescimento, crescimento que atravessa o espaço, que atravessa o tempo, que atravessa todas as barreiras da crença e da diferenciação cultural: e a crítica é o seu crescimento.

Mas as artes são testemunhas de algo que é mais do que um descanso após a labuta, por mais importante que isso possa ser em si mesmo. Na base da existência humana está o instinto da coerência social, que, em nossos tempos, tenta escapar, até um certo ponto, da exclusividade que, no passado, sempre demarcou as fronteiras de mitos de interesse específicos. O interesse em si mesmo jamais pode se livrar por completo do alarido da ansiedade, do medo da heresia, da histeria da intolerância e da violência. Ele é a base de toda comunidade, mas em si mesmo não é capaz de distinguir uma comunidade de uma turba. Acima dela está a vida individual, e somente o indivíduo é capaz de felicidade. A base da felicidade é um senso de liberdade ou movimento desimpedido na sociedade, um distanciamento que não se isola; e a base desse senso de independência é a consciência. São os mundos articulados da consciência, os mundos inteligível e imaginativo, que são ao mesmo tempo a recompensa da liberdade e a garantia da liberdade. Contudo, assim como a sociedade nunca se livra da histeria, também a própria liberdade individual nunca se livra inteiramente de um privilégio pelo qual alguma outra pessoa está parcialmente pagando. É da tensão entre interesse e liberdade que emergem os vislumbres de uma terceira ordem de experiência, de um mundo que pode não existir, mas completa a existência, o mundo da experiência definitiva que a poesia nos incita a possuir, mas que jamais conseguimos conquistar por completo. Se tal mundo existisse, indivíduo nenhum poderia viver nele, pois a sociedade a que ele pertence é parte dele próprio, inclusive todos aqueles que estão esfomeados, doentes e com frio demais para que em algum momento consigam se aproximar dele. Sociedade nenhuma, nem mesmo a menor e mais dedicada das comunidades, poderia viver nele, pois a inocência necessária para viver continuamente em tal mundo exigiria uma nudez que vai muito além da que pode ser conseguida pela remoção das próprias roupas. Se pudéssemos viver nele, é claro, a crítica cessaria, e a distinção entre literatura e vida desapareceria, pois a própria vida então seria a encarnação contínua da palavra criativa.

1 Ver *Labirintos* (1962), 262.

Scanned with CamScanner

"O caminho crítico que eu desejava era uma teoria da crítica que, em primeiro lugar, pudesse explicar o grande fenômeno da experiência literária, e, em segundo, levasse a alguma perspectiva sobre o lugar que a literatura ocupa na civilização como um todo".

"Fiquei particularmente interessado em duas questões. Uma era: qual é o tema de estudo global do qual a crítica faz parte? Eu rejeitava a resposta de que 'a crítica é uma subdivisão da literatura', por ser um contrassenso demasiado óbvio. A crítica é a teoria da literatura, e não um elemento menor e secundário de sua prática. [...] A outra questão era: como chegamos ao significado poético? É um princípio com aceitação geral: o significado é derivado do contexto. Mas são dois os contextos do significado verbal: o imaginativo da literatura e o do discurso intencional comum. Parecia-me que crítico algum havia dedicado toda sua atenção ao que, na minha opinião, era a primeira operação da crítica: tentar ver qual significado poderia ser descoberto nas obras literárias a partir de seu contexto dentro da literatura".

"Em vez de encaixar a literatura num esquema pré-fabricado da história, o crítico deveria ver a literatura como uma estrutura coerente, historicamente condicionada mas formadora também da sua própria história, respondendo a um processo histórico exterior, mas não determinada, em sua forma, por esse mesmo processo".

SÉTIMO SELO

www.editorasetimoselo.com.br

Scanned with CamScanner

Para a abordagem sociológica da literatura, uma obra é, em grande medida, expressão de condições sociais, políticas e históricas, bem como da ideologia dominante. Contudo, resta saber: são estes os aspectos fundamentais para compreender uma obra literária? Ou de modo geral: como chegamos ao significado poético? Qual o papel e quais os pressupostos da crítica literária para captar os valores mais profundos e universais de obras e autores?

Em *O caminho crítico*, Northrop Frye estuda o contexto social da crítica literária, investigando a relação existente entre literatura, crítica literária e sociedade, na tentativa de entender como certos princípios incorporados na sociedade moldam sua cultura e produção literária. Pondo-se na região mais ampla da história das ideias, o aclamado crítico percorre a história da filosofia e da literatura ocidentais em busca de trilhar o próprio caminho crítico: uma teoria da crítica que possa explicar o grande fenômeno da experiência literária, sem todavia negligenciar seu contexto social, mas recusando os erros e exageros da dita crítica sociológica, e que seja ainda capaz de indicar o lugar que a literatura ocupa na civilização como um todo.

9 786588 732786

Scanned with CamScanner